

 НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ЮГОИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКИ ЦЕНТЪР ЗА  
СЕМИОТИЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

ДОКТОРСКА ПРОГРАМА ПО „СЕМИОТИКА“

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЯ НА ТЕМА:

ТЕАТРАЛНИЯТ СПЕКТАКЪЛ В СЕМИОТИЧНА ПЕРСПЕКТИВА

Докторант: Ивайло Александров

Научен ръководител: проф. Иван Касабов, д.н.

СОФИЯ

2009

## СЪДЪРЖАНИЕ:

### УВОД

Обект, предмет, цел, задачи и методи на изследването	4
Списък на осъществени практически театрални проекти	7
Бележки върху семиотичния характер на <i>théâtralité</i>	9

### I ЧАСТ

#### ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОТИЧНОСТ

1. Знаци и знакови конфигурати – пространството на спектакъла като <i>signifier</i>	28
2. Семантика на превъплъщението – <i>stage figure</i> в контекста на спектакъла	41
3. Театралната комуникация и театралният код – знакова естетическа конвенция и зрителско възприятие	47
4. Рефлексия на доминирането - знакът като отсъствие/присъствие	57
5. Лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие – знакова трансмисия, репрезентация, активна конвенция	62

II ЧАСТ  
СПЕКТАКЪЛ И ОЗНАЧАВАНЕ

1. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост	71
2. Актьорът в пространството на сцената – семантика на превъплъщението	83
3. Семиотика на сценичното пространство – АЗ в пространството на сцената	95
4. Mise-en-Scène – репрезентативната конвенция на спектакъла	105
5. Театралният спектакъл в семиотична перспектива - заключение	117
Приноси на изследването	128
Публикации свързани с дисертационния труд	129
БИБЛИОГРАФИЯ	130

## УВОД

### Обект, предмет, цел, задачи и методи на изследването

От дълбока древност театралното изкуство разисква съвкупната естетическа, философска, етическа и социална проблематика в контекста на един визуален образ на конкретните обекти на интелектуална дискусия. Театралният спектакъл, като основен символ на театралността, определя основните структурни категории и функции на тази образна знаковост. В процеса на означаването на конкретните смисли и значения, културният дискурс на спектакъла фиксира театралното знаково взаимодействие като активен семиозис. От тази позиция обект на настоящото изследване е именно театралният спектакъл в цялостната му многопластовост от означаващи елементи, изграждащи визуалния и интелигибилен образ на тази *вторична* или по скоро *друга* реалност, която сцената като свят налага в съзнанието на възприемащия субект.

Огромният емпиричен потенциал на семиотиката, като сравнително нов, но стабилно наложен метод на научно изследване формулира характера на основния предмет на тази работа – семиотичната перспектива на театралния спектакъл. Разискването на знаковия характер на всяка сценична реалност изисква детайлно проникване в комуникативния ресурс на спектакъла и от тази позиция, многообразието от знакови елементи и структури на означаване не просто трансформира театралния спектакъл в семиотичен обект, а налага една задължителна семиотична визия на тълкуване на неговия потенциал. Практически безкрайният процес на означаване, смислообразуване, представяне и интерпретиране на сцената локализира театралния спектакъл като продукт на една наситена знакова среда. Това, от своя страна, определя и основната цел на изследването –

формулирането на базисните параметри на този семиозис като основа на *théâtralité*.

От гореизложеното следва и дефинирането на основните задачи за решаване, които изследването си поставя:

- спецификация на въпроса за семиотичната перспектива на *théâtralité*;
- постановяване на театралния спектакъл като *signifier* и формулирането на знаците и знаковите формирувания на сцената;
- разискване на въпроса, касаещ *stage figure* (сценичната фигура), като основен знаков атрибут на превъплъщението/трансформацията в театралната реалност;
- структуриране на проблема за театралната комуникация и театралния код като базови компоненти в процеса на активиране на понятия за значение/смисъл в съзнанието на възприемащия зрител;
- изясняване на систематиката на отсъствие/присъствие на знаците на сцената;
- дефиниране на механизма на лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие на компонентите на спектакъла в изграждането на активната конвенция на означаването;
- формулирането на естетиката на театралния спектакъл като *театрален текст*;
- определяне на радикалното значение на актьора в цялостния семиотичен дискурс на спектакъла;
- изясняване на конкретната семиотична функция на сценичното пространство като основен компонент, равнопоставен на актьорското присъствие (актьор + сценично пространство = театрален спектакъл);
- дефиниране на характера на *mise-en-scène* като основен репрезентативен принцип за изграждане на сценична конвенция на означаването.

Като методология, това изследване се основава на непосредствени наблюдения и прякото участие в цялостния процес на създаването на театралния спектакъл – от замисъла до крайния продукт, подробен анализ на характера и структурирането на основните компоненти на този процес, детайлно изследване на значимостта и семиотичната адекватност на тези компоненти, както и посредством пряко участие в критическия анализ върху конкретен театрален продукт, като акт на крайна репрезентация. Допълнителният, строго емпиричен метод на изследване включва стриктен подбор и подробен анализ на световния теоретичен ресурс от семиотични трудове по въпроса, касаещ радикалната художествена рефлексия на театралната семиотика като изследователски метод на семиотичните измерения на театралното изкуство.

## Списък на осъществени практически театрални проекти

1993

*Еленово царство*, авторски проект върху едноименната пиеса на Георги Райчев – съ-автор, изпълнител, експериментална работа, Национален дворец на културата, София, участие на Международния театрален фестивал – Авиньон'93, Франция

1994

*Лудият и Монахинята или Злото не идва само*, авторски проект върху едноименната пиеса на Станислав Виткевич – Виткаци, режисьор и автор на сценичната версия, експериментална работа, Национална академия за театрално и филмово изкуство, София

1999-2000

*Фрагменти от едно пълнолуние*, авторски проект върху пиесите “Иванов” и “Платонов”, пиесите, късите разкази и личните писма на А. П. Чехов, режисьор и автор на сценичната версия, ко-продукция между “Лаокоон Ентъртеймънт” ЕООД и ДКТ “К. Величков” – Пазарджик, с финансовата подкрепа на “Сорос център за културни политики”, София, участие в основната програма на Фестивала на камерния театър и малките театрални форми – Враца'00

2000

*Щастливи дни* от Рада Москова, режисьор и автор на сценичната версия, ДТ “Сава Огнянов” – Русе, с финансовата подкрепа на Национален център за театър към Министерство на културата, участие в основната програма на Международния фестивал на Танцовия театър – Русе'00

2003-2004

*Десетте минути на Хер Войцек*, авторски проект върху пиесата “Войцек” от Георг Бюхнер, режисьор и автор на сценичната версия, ко-продукция между “Лаокоон Енъртейнмънт” ЕООД и ДКТ “К. Величков” – Пазарджик, с финансовата подкрепа на “Сорос център за културни политики” – София, Фондация “Про-Хелвеция” – Швейцария, Швейцарска културна програма в България и Гьоте Институт – София

2007

*Бурята* от У. Шекспир, Драматично - куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, хореограф

2008

*Хайде да правим секс* от Владимир Красногоров, Драматично- куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, хореограф



## Бележки върху семиотичния характер на *théâtralité*

### I

Всяка художествена съ-твореност, бидейки актуално съзидание, разгръща контекста на собствената си онтологична значимост, конституирайки едно отворено пространство за възприятието на всяка антиноматична каузалност<sup>1</sup> като абсолютно независим и едновременно с това напълно заменим предикат. Една подобна констатация е следствие от абсолютната ми убеденост в дълбоката семантична в-понятимост на всеки художествен акт (творение), който изхождайки от собствената си конструктивност би могъл да се разглежда като изключително членимо и менимо в интенционалната си смислова и значеща цялост *ratio* - съ-знаене-за-нещо. Неговата раз-членимост *на* и за-менимост със различни по сложност смислови конструкции извежда свръх-интерпретативната му същност, постулираща знаковия си характер като значещо-в-контекста-на-значимото.

Радикално обвързан с естеството си на познавателен императив художественият акт разгръща една тотална воля за мащабното извеждане на вътре-битийните парадигми, вещаещи стройното артикулиране на живота като сетивно осъзнат и психологически регламентиран концепт. Животът, бивайки живот-наглед, изхожда от собствената си вътрешносъдържателна зависимост на градус в битийната си цялост и причинност акт, който в абсолютната си форма и измерение конституира себестойността си като художествена съ-творимост на адекватни на същността му нагледни. Като обект на една отворена битийна оргия, животът възприема собствената си творимост като изначална, архетипна в контекста на статута му на възпроизводима от същинското битие

---

<sup>1</sup> Вж. по-нататък бел. 12

аперцепция. Той изисква битието в цялостната му вътре-структурна натовареност с поливалентни знакови конотации<sup>2</sup>, разискващи и претворяващи свръхинтерпретативната му смисловост в значимост, тоест в-понятимост, адекватна на човешкото интелектуално преживяване. Категоризирайки подобна стратегия като акт на отстранение, вписващ се в общата циркулация от понятия, същности и смислови категории, изкуството коригира фатическия израз на своя интерпретативен обект, превръщайки го в реалност, изначално вградима в телоса на всеки художествен актворение. Тази реалност, в множеството случаи, е адекватна на художествения акт, сиреч художественият акт разисква информационното развитие на нагледа в психиката на индивида, категоризира неговите относителни параметри и го постулира като субект, възпроизводим на езиково ниво, сетивно уловим и въплътим в една речева конструкция, радикално изказуем или по-точно, о-външностен. Изведен в своята вънкашност, нагледът вече придобива нов статут, на реален *intensional*-образ, претворен в подобие си именно от акта на творене и изказан съобразно чистото възприятие на вътре-знаковото му съдържание. Ако възприемем тезата, че *the being is speaking* – съществуването е говорене, бихме могли спокойно да окачествим творческия акт като своеобразен речев конструктор, подвластен на чисто езиковата (интелектуално-сетивна) преработка на множество реалии и значения в символи, метафори и форми, конотиращи една художествена реалност като подлежащо на специфично възприятие *signatum* (означаващо). Творческият акт е *signum*-

---

<sup>2</sup> Конотация (Conotation) – Термин, означаващ асоциациите (често емоционално натоварени), придружаващи думата, за разлика от нейната денотация, нейното точно или строго значение. В семиотичните трудове конотацията означава вторичното или извлеченото значение, докато денотацията означава първичното или първото значение на знака. – още вж. Калапиетро, Винсент, *Речник по семиотика*, превод – Иван Младенов, Хейзъл, София, 2000, стр.102

Конотативен – който се подразбира, който загатва

знак<sup>3</sup>, но в изключително глобален аспект, регулиращ множество вътрешно-структурни конотативни значения, насложени върху чистите денотативни<sup>4</sup> стойности на нагледа и превръщащ собствената си релация в иконичен образ, пренатоварен от значещи-в-контекста-на-значимото.

## II

Следвайки една подобна линия на разсъждение, която може би малко агресивно се опитва да лансира тезата, че творческият акт е малко или много сложен езиков конструкт, притежаващ своя илокутивна (речева)<sup>5</sup> изразност и формулиращ пропозиционалния иконичен образ на сетивно възприетия и психологически активно преработения наглед ми се иска да насочим вниманието си към може би най-знаковия, в същността си, творчески акт - театралния спектакъл. Бивайки именно наглед, координиран

---

<sup>3</sup> Класическото определение за *знак*, както и въвеждането на термините *означаемо* и *означаващо* са дело на Фердинант дьо Сосюр – вж. по-нататък бел. 9.

<sup>4</sup> Денотация (Denotation) – вж. Конотация (Conotation)

Денотат (Референт) (Denotatum) – Обект, събитие или нещо, от какъвто и да е вид, денотирано от дума или израз, това, към което се отнася думата или изречението. - още вж. Калапиетро, В., *Речник по семиотика*, Хейзъл, София, 2000, стр.102

Денотативен – който се съотнася , който се отнася до

<sup>5</sup> Хабермас използва понятието *илокутивна сила*, визирайки проблема за изразимостта на речевите актове, разглеждайки принципа на Сърл за изразимостта.. Той констатира следното: **“Всяко изявление, за да може да бъде разбрано в дадена ситуация, трябва да създаде най-малкото имплицитно определено отношение между говорещия и неговия партньор и да му даде израз. Можем да кажем, че илокутивната сила на едно речево действие се състои в това да определи модуса на изразеното съдържание”**. С понятието “илокутивно” той се опитва да защити тезата си, че речевите актове не са просто езикови изявления, при които ние откъсваме **“изявителния характер на речта от съдържанието на речта”**, а напротив, **“че езиковите изявления притежават характера на действия, т.е. че са речеви действия.”** – вж. Хабермас Ю., *Философия на езика и Социална теория*, превод – Стилиан Йотов, Лик, София, 1999, стр. 55 – В този контекст, илокутивната изразност е изключително характерна за театралния спектакъл като субект, изграден, в повечето случаи, от речеви действия.

от множество знакови конструкти, театралният спектакъл концентрира в телесността си отделни многопластови езикови перцепции - словесни форми (диалогично-монологичната структура на спектакъла предполага наличието на речев абсолюти, тоест изцяло речева определеност, макар и да съществуват известни изключения), жестово-мимическа архитектура, архитектурна обусловеност (сценография), овъншностен императив (костюми), стилизирана характерност (грим), музикална партитура и светлинно оформление (външно-стилизирани конструкти) и, не на последно място, наличието на публика. Именно публиката е този уникален субект, присъстващ непосредствено, преживяващ цялостното действие паралелно с актьора-изпълнител и целия художествен екип и по презумпция, представляващ най-колосалният агрегат на сценичното действие. Именно публиката играе ролята на радикален опонент, кординиращ живия комуникативен баланс между зрител и актьор, това непосредствено дишане, което поддържа психологическото напрежение в театралния салон и което надмогва агресивната експанзия на киното, какъвто и феномен да е то.

Спокойно бихме могли да констатираме, че всичко в театъра е подвластно на публиката - от кабинетното създаване на словесния материал, през сценичната реализация на артефакта, до критическата позиция за него и, безспорно, взаимоотношенията между твореца (подател) и зрителя (адресат) лансират същността на театралния процес. Тук, на нивото на семиотичната прагматика, вариативната последователност на предаването на информацията от текста (по нататък в тази работа под *текст* ще разбираме *performative text* – текста на спектакъла, който се играе като сценичен конструкт) към адресата се извършва на определено когнитивно ниво, защото освен чисто психологическата обусловеност, в повечето случаи базирана на конкретни познавателни аспекти, зрителят-адресат възприема всяка творческа интенция и на нивото на своя формален житейски опит. Зрителят възприема реалността на спектакъла като реплика на един познат житейски модел, разгърнат в своята другост

посредством творческата фантазия и желанието за отстранение от един натурален наглед. Тази репликация, изградена на чисто интелектуално ниво, превръща обикновения комуникативен език на взаимоотношенията в език, формулиран на един по-дълбок, знаково определен принцип, разгръщащ значенията в глобален аспект и натоварващ ги с неподозирани до момента стойности и смисли. Този смислов обем категорично изисква разбирането и формулирането му, тълкуването на значещото, егзегетическата формулировка на вече съществуващите знакови стойности и интелигибилни форми. В един подобен обем- *intelligibilis*, наситеността от знакови конструкти, заменящи реално съществуващите съдържателни обеми, расте лавинообразно и в определени случаи надхвърля многократно конкретните смислови категории. Тук не просто се визира абсолютната опозиционност между реално и фантазно (илюзорно), като типично осъществяване на всеки художествен акт, а съвсем съзнателно се преследва идеята за абсолютната неконтролируемост на знаковите стойности в една изначално неограничена семиоза (Eco)<sup>6</sup>, каквато по презумция притежава и самият творчески акт и самото творение. Тази семиоза, разгръщаща интерактивните полета на вътрешно-структурната плътност на творимостта извежда, на синтагматично ниво, една почти идеална взаимозависимост между отделните езикови структури на театралния спектакъл – първичният материал, сценичната актуалност, публичната категоризация, постериорната реакция.

---

<sup>6</sup> В чисто семиотичен контекст, Еко разглежда неограничената семиоза по отношение на Пърсовата теория за знака и по-конкретно, разглеждайки понятието **“interpretant as another representation which is referred to the same ‘object’”** (курс. UE) и за да бъде по конкретен, той доуточнява: **“In other words, in order to establish what the interpretant of a sign is, it is necessary to name it by means of another sign which in turn has another interpretant to be named by another sign and so on. At this point there begins a process of unlimited semiosis** (курс. UE), **which, paradoxical as it may be, is the only guarantee for the foundation of a semiotic system capable of checking itself entirely by its own means”**. – вж. Eco, Umberto, 1979 (1976), *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press – Bloomington, p. 68

Неограничената семиоза е валидна в пълна степен при театралния спектакъл, където съществува в чист вид свръхинтерпретацията **“as another representation which is referred to the same ‘object’”** (Ibid.).

Всяка от гореспоменатите езикови проявления изисква една лаконична и точна форма на тълкуване, макар този процес да е изключително субективен и индивидуален и в този смисъл самото разгадаване на кодовете, конструиращи тези езикови конструкти, се явява като *docta ignorantia* – знание-за-незнанието (Сократ). Ако текстът като литература е обект на една херменевтична разработка, то театърът като действие е следствие от тази херменевтичност, тя е първопричината за неговото явяване. Театърът предизвиква троично-херменевтична зависимост, при която публиката тълкува вече из-тълкувани същности, смисли и значения като ги трансформира в други същности, смисли и значения, което вече се конституира като театрално ПРЕДСТАВЯНЕ – първичен текст (автор), херменевтичен дискурс върху този текст - интерпретация (режисьор), вторичен херменевтичен дискурс върху вече явената интерпретация – свръх-интерпретация (зрител). Този триумвират създава парадигмата на спектакала като вторично явление вследствие на първичен продукт, водещо до третичен анализ и по този начин обуславя неговата свръхинтерпретативна знакова среда. Ако спектакалът, като херменевтично зависим и определим обект, разисква собствената си знакова структуралност посредством един активен визуално-когнитивен израз (създаването на образи, понятия, представи и фантазно-психологически алюзии), то би било логично да констатираме, че абсолютният императив на неговата синтагматична конструкция (Lotman)<sup>7</sup>, навързаната съграденост на конкретното действие, се предполага и създава от именно тази знакова среда.

### III

---

<sup>7</sup> Според Лотман “изграденото действие, от една страна, представлява верига от различни епизоди (синтагматична конструкция), а, от друга – многократни вариации на определено действено ядро (парадигматична конструкция)”. – вж. Лотман, Юрий, “Семиотиката на сцената” в *Култура и информация*, превод – Лиляна Терзийска, София, Наука и изкуство, 1992, стр. 257

В самата си същност театралният спектакъл предполага стремеж към разграничение от реално съществуващия живот и в този смисъл, той далеч не е *simplex apprehensio* - един прост познавателен акт. Той налага собствена конституция на реалиите на битийността, разисква хуминитарната проблематика по начин, надхвърлящ далеч жизнената експанзия на индивида, разглежда съ-битието свят – индивид извън контекста на чисто онтологичния смисъл. В стремежа си да постигне *adaequatio rei et intellectus* - пълно съответствие между самото нещо и смисъла, театралният акт заявява едно колосално многообразие от знаково- комуникативни системи, биващи езикови конструкции и разгръщащи един адекватен дебат, породен от собствените им значения, разлики, характеристики, същностни свойства, пропозиционални зависимости и вътре- структурни категории.

Както споменах вече, всяка *théâtralité*, като наситен творчески акт, се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално- звукова среда. Тези компоненти организират пред съ-преживяващия един “свят”, изцяло подвластен на собствените му представи, фантазии, възприятия и познавателни стойности. Като информационен обем този “свят” е такъв, какъвто го възприема съзерцаващият го и той съществува като реалност на чисто психо-когнитивно ниво, разгърнат в съзнанието на адресата като текст, конструиран от множество езикови (информационни) кодове.

В една своя публикация в списание “Drama Review” (1/1977) озаглавена “Семиотика на театралното представление” Умберто Еко, разсъждавайки върху семиотичността на театралния акт, се позовава на фрагмент от разказа на Хорхе Луис Борхес “Търсенията на Авероес”, който разкрива средновековния арабски философ Авероес, размишляващ върху две непонятни думи – “трагедия” и “комедия”, които той открил в “Поетика” на Аристотел. Еко квалифицира проблема като интересен, тъй като Аристотеловата “Поетика”, подчертава той, не е нищо друго освен сложна

дефиниция на тези две думи или по-скоро на първата от тях. Тъй като, примерът е доста показателен по отношение на същността на театралното представяне ще го цитирам целия:<sup>8</sup>

**“The novel of Borges is long and fanciful. Let me only quote two episodes. In the first one, Averroes is disturbed by some noise coming from downstairs. On the patio a group of boys are playing. One of them says, ‘I am the Muezzin,’ and climbs on the shoulders of another one, who is pretending to be a minaret. Others are representing the crowd of believers. Averroes only glances at this scene and comes back to his book, trying to understand what the hell “comedy” means.**

**In the second episode, Averroes and the Koranist Farach are talking with the merchant Albucasim, who has just come back from remote countries. Albucasim is telling a strange story about something he has seen in Sin Kalan (Canton): a wooden house with a great salon full of balconies and chairs, crowded with people looking towards a platform where fifteen or twenty persons, wearing painted masks, are riding on horseback, but without horses, are fencing, but without swords, are dying, but are not dead. They were not crazy, explains Albucasim, they were ‘representing’ or ‘performing’ a story. Averroes does not understand and Albucasim tries to explain it ‘imagine,’ he says, ‘that someone *shows* a story instead of telling it’. ‘Did they speak?’ ask Farach. ‘Yes, they did,’ answers Albucasim. And Farach remarks, ‘In such a case they did not need so many persons. Only one teller can tell everything, even if it is very complex.’ Averroes approves. At the end of the story, Averroes decides to interpret the words**

---

<sup>8</sup> Eco, Umberto, Semiotics of the Theatrical performance, “The Drama Review”, v.21/n.1, March, 1977, 107

Тази статия е преведена на български език и е публикувана в “Театрален бюлетин”(3/1984, стр.114, превод – Малина Стефанова). В бележките към тази публикация, като автор на цитата е посочен Жорж Луи Бурж. Но трябва да се отбележи, че според официалния превод на български език на оригиналния текст на цитата, става въпрос за Хорхе Луис Борхес – вж. Борхес, Хорхе Луис, “Търсенията на Авероес” във *Вавилонската библиотека*, превод – Анна Златкова, Народна култура, София, 1989, стр. 222)



**‘tragedy’ and ‘comedy’ as belonging to encomiastic discourse.” (Eco 1977: 107)**

Еко, не без съжаление, констатира, че Авероес два пъти се докосва до опита на театъра, но не го разбира, тъй като е имал солидна теоретична обосновка, но не е имал същинското театрално съприкосновение, самият театрален акт, докато западната цивилизация през Средновековието е имала реалния опит от театралното представление, но не е имала работеща теоретична схема, която да формулира същинския театрален контекст.

Когато се изправим пред театралния афиш, той носи в себе си знаковостта на театралния спектакъл, но по никакъв начин тази знаковост не предоставя неговия смисъл. Кръвта или ножът, изрисувани върху театралния афиш, може би разказват накратко, че в спектакъла се случва история за убийство, че тази история може би е свързана с омраза, ревност, измама или коварство, че може би се разиграва една семейна драма, визират се някакви политически интриги или се показват сцени на насилие, но тези знакови показатели по никакъв начин не ни изказват същинската структура на значещото-в-контекста-на-значимото. Това значещо по никакъв начин не се е случило и няма да се случи докато не блеснат прожекторите. Тук знакът конотира една от вероятните схеми на значението, но не уплътнява достатъчно информационния вакуум. За да осъзнаем синтагматичната му зависимост, изградила и осъщностила въпросния артефакт, ние трябва да влезем в театъра, да проникнем и да се настанем в театралния салон, да изчакаме да се вдигне завесата, да блеснат прожекторите и да се появят актьорите и едва тогава тази знакова система да заработи. Дори и да нямаме театър, салон, прожектори, а просто площаден ъгъл или каквото и да било друго неформално пространство, театърът и неговият акт ще се случат и ще се превърнат в знаково събитие едва тогава, когато това пространство се оформи или възприеме като сцена. Тогава този “свят”, с цялото му знаково

многообразие, ще се превърне в свръхинтерпретирано битие, денотиращо собствените си перцептивни стойности и разгръщащо цялата прагматика на вътре-структурните си взаимоотношения по един ярък и впечатляващ начин, знак по знак, код по код до пълното изграждане на цялостното езиково поле на спектакъла.

#### IV

Историята на Авероес, търсещ смисъла, знаковата характеристика на понятията «трагедия» и «комедия» разкрива същинската комуникативност на театралността като акт, изграден, в същността си, от знакови конотации. Интелектуалната инвенция на детската игра е изключително показателна по отношение на разгръщания се творчески импулс в съзнанието на индивида, който трансформира несъществуващи реалии (мюзин, минаре, религиозна общност) в знакови структури, придобили, в развитието си, свръхинтерпретативен характер. Всеки смислов или символичен акт, развиващ се на сцената, който по правило не е адекватен на реалността (убийство без смърт, ездата без кон, дуелът без атрибутите, които го осъществяват), изгражда контурите на едно абстрактно комуникативно знание за света, което, като актуалност, излиза извън контекста на житейски правдивите понятия, за да се превърне в наративна представа за него, творение *creatio ex nihilo* – създадено от нищото. Всяко подобно абстрактно знание е познание на разума, сетивен креатив, регулиращ представите в индивидуалното съзнание, това *ratio*, съ-знаещо за същността, което биващо именно *essentia* – същност, деликатно индикира формата на творението. Разумът не разширява познанието, а само го трансформира в креативна форма. Това което е познато *in concreto* - визуално нагледно, сега се познава *in abstracto* - сътворимо от представата за него. Абстрактното познание (като дискурсивна творческа инвенция) е чисто знание, а не просто съзерцание, оформено като актуална представа, като действителност, която сама по себе си вече е значеща-в-контекста-на-

общия-наглед. Превърната в знак, в означаващо, театралната реалия вече разисква новия смисъл като абсолютно независим атрибут на общия театрален език.

Изграждането на нови смислови схеми, разграничими понятийни нива и игрови ситуации, строго зависими от потока на представите, превръща отделните компоненти на театралното съ-битие в отделни текстови формули, изискващи определено ниво на тълкуване и изразяване на вътреструктурните му значения. Върху една абсолютно празна сцена, само с помощта на няколко актьори, облечени в подходящи костюми и движещи се по определен начин бихме могли да пресъздадем, почти без никакви затруднения, атмосферата на един кралски двор с цялата му ритуалност. Спокойно можем да кажем, че актьорите се превръщат в знакови означаващи на хората, организиращи обществото на този кралски двор – крал, кралица, велможи, стражи, шут, слуги и т.н., дрехите, с които са облечени, ни разкриват статута и символиката на тяхното властово положение и мястото им в йерархията на това общество, както и безкомпромисното свидетелство за епохата, в която съществува тази общност, а движенията безпогрешно биха могли да ни информират за ситуацията (причината), вследствие на която това кралско общество се е събрало на едно място – коронация, бал, съд, екзекуция и т.н. Ако променим цялата тази конфигурация само с поставянето на един трон в средата на сцената, ситуацията може да придобие още по разширен статут. От бал по повод на коронацията на краля, наличното действие може да прерастне във война между две кралски особи (или двама опоненти) за кралския престол - ако поставим двата персонажа (или групи) от двете страни на трона и персонализираме поведението им с необходимия мизансцен - или разиграване на убийството на краля, който спи на трона и някой му изсипва отрова в ухото (или просто го убива). Това допълнително означаемо придава на случващото се пълнокръвен смисъл и историята придобива своята фабулна плътност. В този синтагматичен контекст ние решаваме да натоварим цялото с още по усложнена конотация и вкарваме

в наративното действие на персонажите словесен израз, текст натоварен с необходимите денотативно-конотативни значения, които вече преформулират нагледа в един абсолютно нов естетизъм – при налично-необходимото предварително знание ние безпогрешно разпознаваме или по точно съзнаваме, че става дума за Шексперовия “Хамлет”. Това, че параметрите са променени, че реално подобен сблъсък между дадени опоненти не съществува в наличния драматургичен материал, макар в хода на действието да ни се предоставя частична информация за може би действително съществуващо съприкосновение или, че убийството се е извършило в градината, а не в тронната зала, в случая няма никакво значение; действието, което съзерцаваме, словесността, която чуваме, са знаково показателни. Спазването на контекста, макар и под друга форма, в друга действена конфигурация, придава на наратива още по дълбок знаков отенък – значещото придобива смисла на универсална характеристика, оттласкваща се от стесненото значение на трагедията в Датския двор, за да се извиси до абсолютното понятие за волята за власт (Nietzsche 1968). И ако съвсем навреме, във въпросното налично действие, вкараме необходимото осветление, базирано на ахроматични цветове и допълним цялото с необходимата музикална среда, изградена върху тежко симфонично звучене, картината със сугурност ще придобие глобално измерение, което не просто ще разтърсва съзерцаващия, а ще му отвори нови, неподозирани пространства в процеса на тълкуването на проблема за властта и насилието. В този смисъл, самото значещо-в-контекста-на-значимото може да придобие много по-обхватен, изцяло свръхинтерпретативен характер, който да надгражда основните знакови денотации на смисловите конструкции и да създава един нов, свръхпотентен *mythos*, изцяло конотиран на нивото на съзнанието.

Ако знакът, равен на съотношението между означаемото и означаващото (Saussure)<sup>9</sup>, е плътна величина, която в своята ненарушима

---

<sup>9</sup> Според Сосюр: “Езиковият знак свързва не вещь и название, а понятие и акустичен образ. Последният не е материален звук – нещо чисто физическо, а психичният

цялост предполага известен творчески (сетивен) абсолютен, подобна *dramatis personae* - драматична личност като нашия крал покосен от коварната ръка на домогвощия се да бъде крал, бива вплетена във въпросния езиков конструкт на ниво знаков конфигурацията. В театралното показване сътвореният като подобие персонаж е именно означаем (психологически активен образ) на означаващото послание, което публиката консумира. Тоест, актьорът, пресъздаващ даден образ на сцената е основният и въздесъщ знаков корелат, съотнасящ собствения си житейски опит с този на образа и явяващ себе си именно чрез езика, чрез който изрича смисъл и значение. Днес, ние добре съзнаваме, че словото, което изговаря актьорът е езиков конструкт, писан чрез промисъл текст, който се базира на опита от страданието-знание (*Aeschylus*) и е постигнат, и като факт, и като израз, вследствие на конкретен процес (дейност), но в архетипното възприятие сценичният образ се е проявявал в тоталната си знакова стойност, биващ едновременно и означаемо и означаващо, олицетворение на едно изявено знаково битие.

---

отпечатък на този звук, представата, която получаваме от него чрез нашите сетива.” Но тъй като Сосюр заявява, че акустичният образ е сетивен (“материален”), за разлика от понятието, което е абстрактно, той стига до извода, че “**ние наричаме знак съчетанието от понятие и акустичен образ, но в практиката този термин означава обикновено само акустичния образ, например някаква дума – arbor (дърво) и т.н.**” поради факта, “**че ако arbor е наречено знак, то е само дотолкова, доколкото носи понятието “дърво”, така че мисълта за сетивната страна включва мисълта за цялото**”. Той констатира, че това явно двусмислие би могло да се избегне “**ако означим тези три понятия с имена, които се предполагат взаимно, при все че се противопоставят**” и в крайна сметка заключава: “**Предлагаме да се запази думата знак за означаване на цялото, а да се замени понятие и акустичен образ съответно с означаемо и означаващо. Последните термини имат предимството да отбелязват противопоставянето, което ги разделя било по между им, било от цялото, чиито части са. Колкото до знак, ако се задоволяваме с него, то е, защото не знаем с какво да го заменим, тъй като езикът, който употребяваме, не ни предлага нищо друго.**” – вж. Дьо Сосюр, Ф., *Курс по обща лингвистика*, превод – Живко Бояджиев и Петя Асенова, Наука и изкуство, София, 1992, стр. 96-97

Театралният спектакъл е компилативен продукт, хармонизиращ енергиите на няколко отделни изкуства. Театърът е изкуство, боравещо с множество езикови форми, той е *polli-lingua* конструкт *par excellence*, който изгражда персоналния си облик посредством знаково- стилистичните характеристики и специфики на тези отделни езикови структури. Той активира езиков потенциал, обхващащ практически всички духовни феномени, въплътени в изграждането на понятието култура. Като такъв поливалентен езиков субект театърът възбужда интерпретативна страст в различна, като интереси и интелектуални нива, аудитория. Ако другите изкуства малко или много изискват степен на посветеност (особено музиката) театърът, в своята знакова същност, е масово явление, изкуство на тълпата, на мащабната аудитория, на груповия транс, обединяващ множеството, с цялата му диференцираност, като единно в действията и реакциите си тяло. Като такъв културен факт, театърът разисква и съотнася огромен тематичен потенциал. Този мащабен културен дискурс, който театърът въплъщава в себе си, го превръща в културен феномен още от времето на Орфическите и Елевзинските мистерии и Дионисиевите оргии, като го натоварва със статута на една от най- архаичните форми на обществен и културен диалог в рамките на организирания социум.

Театърът не просто е забавлявал индивида в желанието му да се освободи от сюжета на ежедневната борба за оцеляване, а го е кординирал и направлявал във взаимоотношенията му със света. За древните религиозни жреци театърът е бил форма на феноманален “PR” на цялото тайнство на Вселената и Бога и в този контекст, той е притежавал особения политически статут, на съхраняващ жреческата религиозна и обществена власт. Неограничената власт над масовото съзнание, която практически театърът е притежавал, е изхождала именно от неговата знакова същност, от агресивната експанзия върху значението и смисъла на битието. Непонятната същност на религиозните ритуали е изграждала сакралната

аура на театралното изкуство като визуално психологически израз на абсолютната воля на Бога. Именно този *mimesis*, показването и разиграването на ритуални сцени, съдържащи в себе си знаците за непонятните тайни на вселената и преклонението на простосмъртните пред тях е раждал глобалния психологически транс у съзержаващия индивид.

В архаичното си начало театърът наистина се ражда като универсален по характера си акт, предоставящ на простосмъртния индивид религиозното опиянение да бъде съпричастен на божествената оргия родена от тайнството на религиозния ритуал. В своята ритуална изразност театърът е разгръщал комуникативната си функция, усвоявайки различни автономни знакови системи, които са организирали езиковата му същност и са определяли начините за производство на знакови структури, кординиращи и регулиращи характерния за театралния акт *principle of expressibility* – принцип на изразимостта. Или, както казва Searle относно този принцип: **“Whatever can be meant can be said.”** (Searle 1969: 20)

Проблемът за смисъла във всеки театрален акт експлицира изначалната форма на екстаз у актьора, тъй като единствено стремежът да се втълпи, да се вмени една или множество предпоставени истини контролира неговата в-даденост в акта на екстазиране на собственото му съзнание в извънсъзнателна наративност. Тук, в корпуса на самия разказ (сценичното показване/перформативния текст), актьорът полага същинската лектонична систематика на семиотичните нива. Превръщането на наратива в сигнифициращ знаков субект, разкрепостяващ собствените си обект и интерпретант пред слисания поглед на адресата, предполага разгръщането на всяка свръх-интерпретативна реалия на театралния акт като антиноматична каузалност<sup>10</sup>. Ако кажем, че Хамлет е луд – това е

---

<sup>10</sup> Антиноматична каузалност – в настоящия текст под антиноматична каузалност се разбира биполярната причинно-следствена зависимост между две тези, които формално се взаимноизключват, но в актуалния случай (или в определени случаи въобще) се осмислят еднакво трайно в контекста на действената рефлексия. Като принцип, антиноматичната каузалност е изключително адекватна на театралната реалия и би могла да декодира множество драматургични и чисто сценични похвати.

вярно, ако кажем, че Хамлет е абсолютно нормален и това е вярно, тоест всичките му действия са инспирирани от именно тази лудост/нормалност и са абсолютната причинност за последващите събития. Предикативният факт на лудостта/нормалността на Хамлет вече е явена ката аксиоматична значимост, тя е следствие от множество физически и вербални знакови указаности в действието, което от своя страна обуславя драматургичната му плътност, тази фабулна вмененост, която категорично формулира Хамлетовата структуралност на «Хамлет». Тук формата на екстазна явеност на характера (образа/*stage figure*) у актьора изисква въпросната тотална в-даденост в илюзията, която той се опитва да вмени на публиката, разисквайки (интерпретирайки) обекта на знаковия конотатив в реално време, като реално обстоятелство, разиграно от реални субекти, като наратива, който се постулира, е абсолютно без значение. Дали обектът на нашите расъждения е Хамлет, Едип или Иисус не променя нещата, стратегията, която би трабвало да ни ръководи в разискването на истината, е явена като акцидентален принцип<sup>11</sup>, тя е опит да се разкрепости смисъла независимо от вторичните значения, които знаковата система носи или ние се опитваме да наложим в процеса на агресивно проникване в значението на конкретния знаков сигнификат. И ако се позовем на Хусерл, интерпретиран умело от Дерида<sup>12</sup>, в разискването на въпроса за припокриването на знака (*Zeichen*) от израза (*Ausdruck*) и признака (*Anzeichen*) и приемем твърдението му, че има знаци, които не изразяват

---

Антиномия (Antinomy) – Най-общо казано, противоречието, което се проявява между два еднакво валидни принципа или между две (очевидно) верни заключения, изхождащи от тези принципи. - вж. Калапиетро, В., Речник по семиотика, Хейзъл, София, 2000, стр.48

<sup>11</sup> Акцидентален принцип – от акциденция – случайно, непостоянно, несъществено. - В случая се визира абсолютната нерегламентираност на обектите, водещи до регулирането на конкретните значения и смисли. Явеността на истината, по презумция, е абсолютна величина. Тя е феноменологичен абсолют. Единствено формите на тълкуване на тази истина са вариативни и регламентират конкретните понятийни стратегии на индивида.

<sup>12</sup> Вж. Дерида, Ж., *Гласът и феномена*, превод – Тодорка Минева, Лик, София, 1996, стр. 27



нищо, тъй като не пренасят *Bedeutung* (значение) или *Sinn* (смисъл) и предположим, че изразът не винаги съответства на даден признак при сценичната реализация, бихме могли да се замислим сериозно над конкретните значения или смисли, които като част от някакви структурирани знакови системи биват пренасяни от определен преподавател към някакъв адресат. В осъществяването на театралния акт този актив играе огромна роля, тъй като определен смисъл или значение (доколкото съществува) се разисква в троична зависимост – автор – режисьор(актьор) – публика и в този смисъл малко или много подлежи на свръх-интерпретативна указаност, вследствие на която максимата на Пол Валери *“Il n’y a pas de vrai sens d’un text.”* – Няма [такова нещо като] верен смисъл на един текст.<sup>13</sup> – би могла да се приеме като определяща за театралния контекст, доколкото намесата на един четвърти субект – критиката, реконструира в диаметрална трансфигуративна зависимост наличните значения и смисли.

Така изложените мисли засягат пряко театралността и актьорското присъствие, тъй като идиосинкретичната ѝ зависимост от смисъла и съдържението на *това-което-тук-и-сега-се-представя* е в пряка връзка с характера на актьорската в-живяна изразност и е в основата на всеки театрален модел. Актьорската свръх-чувствителност е основният психологически прерогатив на театралната измислица, като оргийна в-живяност и единствено актьорът, в състояние на екстаз, е пълновластно оторизиран да регламентира “едновременното функциониране” (Цв. Тодоров)<sup>14</sup> на смисловите категории, съ-съществуващи по между си в

---

<sup>13</sup> Цит. по *Интерпретация и свръхинтерпретация* – Умберто Еко в дискусия с Ричард Рорти, Джонатан Калър и Кристин Брук-Роуз, превод – Надя Дионисиева, Наука и изкуство, София, 1997, стр. 35

<sup>14</sup> Вж. Тодоров, Цветан, “Типология на смисловите факти” в *Семиотика, Риторика, Стилистика*, превод – Красимир Кавалджиев, Сема – Р.Ш., София, 2000, стр. 87 –

**“Съществува и въпросът за връзките между различните смисли не в перспективата на деривацията, а на едновременното им функциониране. Според средновековната теория за интерпретацията един изказ има винаги и само четири значения: буквално, алегорично, тропологично (или морално) и анагогическо. Тези значения съ-съществуват, но запазват своята автономност.”**

полагащата им се автономност в контекста на театралния спектакъл. Това *лъжение* (Еко)<sup>15</sup>, тази театрална стилизираност на масовата оргия независимо дали засяга Орфическите и Елевсинските мистерии и Дионисиите на древна Елада, Литургичната и Полулитургичната драма на средновековна Европа или психологическия и експериментален театър на модерния свят ни помага да възприемем театъра (в частност, театралния спектакъл) като обект на сериозен семиотичен анализ още от самото му възникване като съзнателен творчески акт, езиков субект подчинен на жизнената и комуникативна активност на индивида.

---

<sup>15</sup> Вж. Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press – Bloomington, 1979, p. 7–

**„Thus *semiotics is in principle the discipline studying everything which can be used in order to lie*. If something cannot be used to tell a lie, conversely it cannot be used to tell the truth: it cannot in fact be used ‘to tell’ at all. I think that the definition of a ‘theory of the lie’ should be taken as a pretty comprehensive program for a general semiotics.”**

Вж. също Eco, Umberto, “*Semiotics of the Theatrical performance*” in *The Drama Review*, v.21/n.1, March, 1977, p. 115 –

**“In a certain sense every dramatic performance (be it on the screen) is composed by two speech acts. The first one is performed by the actor who is making a performative statement – “I am acting.” By this implicit statement the actor tells the truth since he announces that *from that moment on he will lie*. (кърс. UE)**

The second one is represented by a pseudo-statement where the subject of the statement is already the character, not the actor. Logically speaking, those statements are referentially opaque. When I say, ‘Paul has said that Mariy will come,’ I am responsible for the truth of the proposition. ‘Paul has said *p*,’ not with the truth of *p*. The same happens in a dramatic performance: Because of the first performative act, everything following it becomes referentially opaque. Through the decision of the performer (‘I am another man’) we enter the possible world of performance, a world of lies in which we are entitled to celebrate the suspension of disbelief.” (Eco 1977: 115)

## I ЧАСТ

### ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОТИЧНОСТ

## Знаци и знакови конфигурати - пространството на спектакъла като *signifier*

В семиотичния процес на декодиране на реалността на сцената бихме си спестили значителното неудобство да се изправим пред „стена“ от неразгадаем смисъл, ако без скрупули признаем факта, че този акт на репрезентиране на света, какъвто е театралността (*théatralité*) е значително по-сложен от множество семиотични практики. Сценичната (*on the stage*) дисекцията на индивидуалния знак, конституираща обекта на семиотичното изследване, се превръща в генеративен процес на осмисляне на реалността *отвън*, съпоставена с реалността *вътре* (*stage reality*), като този процес по-скоро придобива статута на семиотично *разследване*, отколкото експлицитния статус на литературно изложение. Важно е да отбележим, че в театралната реалност знакът, като структура, много рядко фигурира като самостоятелна, независима единица и статутът му на репрезент, т.е. значещ за нещо или указващ нещо друго (Есо 1976, 1979: 7) в пространството на театралната сцена придобива измерението на един многопрофилен концепт на отворения смисъл, една полисемантична структура от значения, тълкувана от зрителя многозначно и без ограничения. Във всеки рационален момент знакът би могъл да *съпреживява* с друг знак/знаци във времеви и пространствен континуум на сцената и неговото *signify* или *signified* да подлежи на конкретна промяна, определена от това съвместно действие (*interaction*). В самия край на процеса по приемането на съобщението от адресата ние сме изправени пред множеството варианти на смисъла/те положен/и в него и това какво знакът/знаците биха могли да означават и по какъв начин засягат самата история на реципиента, неговите компетенции в разследването, неговата индивидуалност, менталната му активност и т.н. Всяка позиция на отворен смисъл в произведението на

изкуството (в частност театъра/спектакъла) полага основите на един изявен *артефакт*, подлежащ на семиотичен дискурс и в този смисъл, още семиотците от пражката школа разгръщат контекста на тази вариативност на знаковата комуникация между твореца и възприемащия зрител:

**„A work of art is not identifiable, as psychological aesthetics would like to think it is, with the state of mind and spirit of its creator or with any of possible states of mind and spirit induced in its perceivers. Clearly, every state of the subjective consciousness involves something individual and momentary that makes it impossible to grasp and communicate in its entirety, whereas the work of art is meant expressly to serve as an intermediary between its creator and the community. Moreover, there is always some “thing”, some “artifact”, that represents the work of art in the outside world may be perceived by one and all. However, it is not possible to reduce the work of art to that “artifact”, since it may happen that the artifact, shifted in time or space, will completely alter its appearance and inner structure. Such changes are readily detectable if, for instance, we compare several different, successive translations of the same poetic work. The artifact, thus, functions merely as an external signifier (“*significant*” in Saussure’s terminology – бел. и курс. JM) for which in the collective consciousness there is a corresponding signification (often labelled „aesthetic object”) given by what is common to subjective states of mind aroused in individuals of any particular community by the artifact.”**  
(Mukařovský 1936, 1976: 4),

манифестирани от съвременните семиотици, теоретизиращи върху театралното изкуство:

**„Everything which is presented to the spectator within the theatrical frame is a sign, as the Prague School were the first to recognise. Reading signs is**

**the way in which we set about making sense of the world.”** (Aston/Savona 1991: 99)

Всъщност, взимоотношението/взаимодействието между знаците и комплексните принципи на тяхното създаване могат да се видят при различни обстоятелства в самото всекидневие, съпоставими с една обозрима и активна сценична реалност. Смачкано парче хартия поставено в нищото е просто смачкано парче хартия, но допълнено от вниманието на даден наблюдател, то вече започва да емитира тази си знакова функция „смачкано парче хартия” и да придобива знакова стойност. Захвърлено на улицата, то вече е знаков еквивалент на „боклук”, но в ръцете на някой човек, то би могло да се конвертира в писмо с лошо съдържание, любовна бележка или най-просто казано, носител на информация за нещо, т.е., означаемо на дадено означаващо. Внесено в пространството на сцената, тези вариативни възможности на смисъл и значение биха могли да се клонират до неузнаваемост и едно смачкано парче хартия би могла да се издигне до колослната знакова структура на активен компонент на сценичното действие. В ръцете на някоя *dramatis personae* то вече е радикален апологет на смисловите му параметри, знак за самата знакова комплексност, способно да бъде самият „философски камък” на това действие. В този смисъл, театърът **„...represents a privileged semiotic object, for its system is clearly original (polyphonus) compared with language (which is linear).”** (Barthes 1969: 103 във Fischer – Lichte 1983, 1992: 134)

Къде, освен на сцената, тази сложна комплексност на знаците има такова всеобхватно поле за изява! Театърът е пространство, където константно съществува оромен набор от знаци, които симултанно взаимодействат по между си на различни нива. В своята, знакова за Пражката семиотична школа, теория на театъра Jiří Veltruský отбелязва:

**„...theatre has many more, and much more varied, components than any other form of art... each of the contributory semiotic system tends to keep its own characteristic way of relating the *signatum* to the *signans* (курс. JV), and, as a result, each type of sign to some extent clashes with all the others. At the same time, through combination with the other, each acquires certain new features and semiotic potentialities which it does not have in itself outside the theatre.” (Veltruský 1942, 1981: 228)** Подобно на универсалните структурни образувания във вселената, индивидуалните знаци в театъра съхраняват своята индивидуална материална екзистенция във взаимодействието си с други знаци. Същевременно, те много често формират плеади (galaxies) от знакови натрупвания в унисон с тяхното реално естество. Тези формални групировки от знаци в театъра активно взаимодействат с други подобни натрупвания, изграждайки миниатюрна вселена и оформяйки една хаотична система, в чието поведение ярко се усеща инициативата за драстична промяна в отношението към тънката граница, координираща първоначалната им кондиция. Дума, няколко думи или фраза, изговорени на сцената с различна продължителност, интонация, пауза помежду им може да индикират вариативно отношение и разбиране. Ако се позовем на Fischer–Lichte, сравнени и с други естетически системи – поезия, музика, скулптура и театралните знаци:

**„... are not signs for objects but are to be understood as signs of the meanings posited with these objects – in other words, they too are to be considered as signs of signs /.../ there is a fundamental difference between theatrical and other aesthetic signs with regard to the specificity of the theatrical signs /.../ Theatrical signs, by contrast, can in principle be materially identical with the signs they are meant to signify: a linguistic sign can identify a linguistic sign, a sign of external appearance can signify a sign of external appearance, a gestural, architectonic, or musical sign – each can signify the respective equivalent sign. Any random object that can function in a culture as a sign can, without its material nature being**

**changed in any way, function as a theatrical sign for the sign it itself represents. Owing to the special ability, however, the specific characteristic typical of aesthetic signs, namely, that they are signs of signs, has a special bearing in the case of theatrical signs.” (Fischer – Lichte 1983, 1992 : 130)**

Относително бихме могли да различим два очевидни и свойствени аспекта на знакови категории, характеризиращи театралността (théâtralité). От една страна имаме цяла плеяда от знакови формирвания, които грубо бихме могли да етикетираме като *вербални*. Спокойно можем да констатираме, че тези знаци са свойствени за общите аспекти на съществуването/биването и принадлежат безспорно към категорията на думите. Разбира се, в света на спектакъла думите не просто са аспект на една добре-дефинирана и смазана система за изричане/изказване на смисли и значения и тяхната съпоставима природа на писмени аквиваленти, общо регламентирани и отнасящи се към езика, но и всяка форма на преднамерено или непреднамерено изказване/изричане/показване, което може да генерира предаване/препредаване на смисъл и значение, т.е. всяка форма на не-вербален/писмен език. Бихме могли да разделим вербалните знаци на две категории - *лингвистични* и *не-лингвистични* (при Fischer-Lichte 1992 фигурират като *linguistics* и *paralinguistics*, De Toro 1995 следва Peirce, подразделяйки ги на *Icon*, *Index*, *Symbol* в съответните им вербални/невербални измерения). Както споменахме и по-горе, лингвистичните вербали театрални знаци са знаците, които конституират параметрите на нормално възприемчивия език или част от език, т.е, знаци, използвани и разпознавани индивидуално или в група за комуникация и конвенционално изразяващи общоприето значение, ценностно адекватни. Лингвистичните знаци тук бихме могли да разделим и на две субкатегории: *слухови* и *визуални*. Като слухови бихме могли да оприличим знаците, които са лингвистични по природа и се изразяват по смисъл посредством



изказване/изричане и гласов/говорим звук, т.е. словесната експликация, репликите, които персонажите изричат на сцената. Повечето от знаците в театъра са именно такива и те образуват значителна част от семиотичния процес на сцената. Разбира се, както споменахме, лингвистичните вербални театрални знаци могат да бъдат и визуални, изразявани по начини несъпоставими с изговаряне/изричане на словесност. В театъра, най-общо, визуалните лингвистични знаци се появяват под формата на проекция на жестово-мимическа и телесна образност, технология, която им придава двойствена природа и константно нарастваща сложност.

Слуховите и визуалните лингвистични знаци биха могли да бъдат, също така, дълготрайни и краткотрайни. В същността си, слуховите лингвистични знаци са краткотрайни. Като естествена предпоставка, нашата реч продължава само в процеса на говоренето, или, по изключение, като ехо, т.е. продължителността ѝ е краткотрайна. Все пак, не е изключено слуховите лингвистични знаци да бъдат защитени и репродуцирани или посредством механичен еквивалент, какъвто е звукозаписа, или чрез съхраняващата мощ на паметта. В театъра повечето слухови лингвистични знаци са краткотрайни, но съществуват и известни индивидуални случаи на запазване на дълготрайната им форма, превръщайки се в първична форма на лингвистична експресия: специални звукови ефекти с дълготрайна продължителност, продуцирани през цялото действие на спектакъла. Подобно на слуховите, визуалните лингвистични знаци също биват дълготрайни или краткотрайни. Противно на слуховите знаци, дълготрайността на визуалните знаци е нормативна, като писането или жестово-мимическо пресъздаване на писане. Също така, визуалните знаци биха могли да бъдат и краткотрайни, като знаковия (миметичен) език.

Вербалните не-лингвистични знаци също могат да бъдат подразделени на краткотрайни не-лингвистични знаци и не-лингвистични знаци, продуцирани като дълготрайни посредством памет или механична репродукция. Също така, те биха могли да бъдат оразличени и по тяхната степен на артикулация. Звуци, които са естествено следствие и вторичен

продукт от някакво условие, като звуков израз на болка, звук на течаща вода, гръмотевица и блясък на светкавица и т.н., всичко това принадлежащо към най-оскъдно артикулирания спектър. И същевременно, като опозиция, музиката, една от най-сложните и експресивни звукови системи, съдържаща в себе си като субективни фактори и двете универсалните качества: продуциране и възприемане.

В не-вербалната категория театралните знаци биха могли да се подразделят на визуални и не-визуални. Визуалните знаци съчетават в себе си мобилни/динамични или не-мобилни/статични изображения като човешки тела, обекти, светлини, цветове, които биха могли да бъдат конкретни или миметично-жестови. Понякога, такива изображения могат да бъдат интелектуално зависими продуцирани посредством съзнанието на персонажа, който ги отразява на сцената. Също така, подобни интелектуално зависими знаци, биха могли да се изразят единствено чрез посредничеството на други знаци. Не-визуалните знаци включват в себе си и всички останали сетивни елементи като усмивка, вкусове, докосване и др., болшинството от които не биха могли да бъдат колективно изразени без посредничеството на други знаци.

Накратко, бихме могли да характеризираме знаците в театъра като вербални и не-вербални, но, разбира се, в никакъв случай не трябва да възприемаме тази категоризация на театралните знаци като единствената възможна по отношение на неизчерпаемостта на богатството от знаци. Тъй като обект на това изследване е семиотичната перспектива на театралния спектакъл, а не компаративната семиотика на театъра като цяло, по-скоро, нека отличим тази категоризация като отправна точка за едно частно вглеждане в чистите и основателни аспекти на театралните знаци и знаковите формирания в основните им параметри, единствено засягащи проекцията на театралния спектакъл. Присъщата им лекота и често взаимозаменяемост и преливането един в друг на театралните знаци винаги крие риска от недостатъчна изчерпателност в процеса на категоризация и делимост. Най-малкото, поради двоичната същност на

някои от тези знаци, като например жестово-миметичните, които първично спадат към категорията на не-вербалните изображения, но същевременно са изключително близко до визуално-лингвистичните вербални знаци и често изглеждат като тях. Още Bogatyrev отбелязва, че знаците в театъра:

**„...always has a *representational* (курс. РВ) function. We know the costume of the actor as an actor’s costume, as such; we know the sign of the stage (curtain, footlights, and so forth) as merely signs of the stage, as such, representing nothing more than the stage. But on the stage we find not only signs of a sign of a material object but also signs of the material object itself: for instance, on the stage the actor playing a hungry person and denote that he eats bread as such, and not bread as a sign of, let us say, poverty. To be sure, the cases in which signs of signs are represented on the stage are more frequent than the cases of signs representing material objects.”** (Bogatyrev 1938, 1976: 34)

Множествената, пластична и взаимозаменяема функция на театралните знаци разгръща наситен контекст на изследване на семиотичния процес, който се случва на сцената. Представлението е *представяне* на нещо взето от реалността (или родено вследствие на рефлексивен опит спрямо тази реалност) и привнесено в сценичния сакрум т.е. нещо което е мобилно и което е претърпяло своята трансформация на ниво сценична реализация. Още пражките теоретици на театралната семиотика подчертават факта на знаковата мобилност свят – сцена (Bogatyrev 1936, 38, 40, Mukařovský 1936, 41, Honzl 1940, 43, Veltruský 1941, 42):

**“The pleasure of theatrical perception always arises on the basis of an opposition between mental representation and reality. This opposition is a basic prerequisite. It is not at all to be understood as a result, because what is involved is a *synthesizing* (курс. ЖН) of the opposition. Theatrical**

**perception comes about by virtue of this opposition being overcome, by virtue of the fact that the opposition between mental representation and reality is synthesized in the spectator's act of interpretation which transforms both the representation and the reality in a flash of emotionally charged "seeing."** (Honzl 1943, 1976: 123)

Регулаторната форма на взаимозаменяемост на театралните знаци и знакови системи обуславя същностната качественост на театралните знакови структури и би могла да се приеме за доминантен елемент в процеса на случване на спектакъла. Там, където всеки знак съществува за и чрез друг такъв, самата йерархия на театралните знакови компоненти се обуславя именно от тази мобилност и многофункционалност на знака на сцената и предопределя неговата изменчива величина от сцена в сцена, от спектакъл в спектакъл, от образ в образ. Бидейки знак на/за друг знак той вече е натоварен със своята специфична семиотична функция (Veltrusky 1976, Bogatyrev 1976, Fischer–Lichte 1992) и отваря пространство за безкрайна интерпретация на ментално ниво у зрителя, възприемащ събитието и съпреживяващ конструирането на семиотичната знакова система на сцената:

**"What is the relation between these signs, organized in counterpoint, i.e., signs that are at the same time both dense and expansive, both simultaneous and successive? By definition, they always signify the same thing, but use different signifiers."** (Barthes 1969: 103 във Fischer-Lichte 1992: 132)

**„The semiological unity of the performance is a slice containing all the signs issued simultaneously, a slice of a length equal to that of the sign with the shortest timespan"** (Kowzan 1976: 215 във Fischer-Lichte 1992: 132)

В процеса на декодиране на знаковата йерархия ние бихме могли да предположим два относителни принципа: на дистрибутивност и доминация, които биха спомогнали съществено нашия аналитичен дискурс. В акта на разпространение/разпределяне на знаците сме длъжни първо да установим обхвата на действие и разследване, което ще рече, да прецизираме точния момент и неговата обхватност и продължителност в семиотичния корпус на спектакъла. Като, в този смисъл, сме длъжни да поясним, че в театъра (в частност, спектакъла) е почти невъзможно да се фиксира статична знакова конфигурация, която да бъде обстойно изследвана, тъй като всяка различна знакова конфигурация на сцената е в състояние да произвежда множество различни резултати. Следователно, желателно е преди всичко да се определи степента на пулсиране на даден знак/структура и обхвата на индивидуалната му принадлежност и едва тогава, да разискваме разумно знаковото разпространение/разпределение. След което сме в състояние да определим какво точно представлява конкретният знак/структура в сценични условия и по какъв начин се съотнася с останалите единици, т.е. по какъв начин присъстват/отсъстват в конкретните знакови формирования. Тази стъпка далеч не е толкова елементарна, колкото изглежда и предполага една относителна стабилност в концентрацията на знакови структури на сцената и внимателното изясняване какво точно физически представят конкретните знаци като комплексен принцип, характеризиращ изграждането на знаков смисъл на спектакъла, спрямо жадното, за смисъл, съзнание на възприемащия зрител. От тази гледна точка, в театъра, повече от всяко друго изкуство, сме в състояние да регламентираме значението на присъствието/отсъствието на знака в един относително материален смисъл на взаимодействие с останалите единици от системата, конфигурирана на сцената и да предположим и едно извънматериално семиотично присъствие/отсъствие на същите знаци, съотнесени към менталната активност на възприемащия и съпреживяващ действието зрител-адресат, т.е. вместени в един изявено фантазен, извънсъзнателен и сенсибилен език на възприемчивост. Това, от своя

страна, подчертава двойствеността на театралния език, артикулиращ по този начин самото отсъствие на категорична система, която да даде театъра с неговия основополагащ *significant character* и да съотнесе тази частна визия към една извънсъзнателна проекция в чисто психоаналитичен смисъл (Approachig Theatre 1991: 104):

**“The theatre takes up the challenge of evoking this absence in the most outrageous way, since nowhere else does language maintain the discourse of presence with such brilliance. Thus, the theater of representation alone is tempted to annual this presence, but is forced to recognize the impossibility of such an attempt. One must seek rather the locus of absence in the theater in the duplication of respoken speech. It constitutes a differential replication of the exchanges of spoken language. The production of the statements that unfold before us has passed through writing, and a theory of writing for the theatre is therefore inevitable. But such a theory cannot afford to forget that this writing is intended to be respoken. Therefore, a dual theory of writing is necessary, that of the writing of speech and that of respoken writing. The specific effect of the theater lies perhaps in the fusion of these two processual aspects. The spectator becomes entirely caught up in the work of decoding what – in spoken language – the actor means. The spectator believes that he has registered the translation of this spoken language, whereas he has encoded his own displacement. And it is by means of this difference, bearing on reduced statements and forming an integral part of an uninterrupted chain, that the absent signified has slipped into his mind.”**  
(Green 1969: 243)

Вече категорично можем да заявим, че всички знакови компоненти на театралния спектакъл (вербални или не-вербални), представени и положени на сцената, подлежат на стриктно семиотизиране: **„All that is on the stage is a sign.”** (Veltrusky 1964: 84). На субекта/обекта (възприет като знаков еквивалент) на сцената не му е предоставена възможността да се

ограничи в еднороден смисъл и да бъде просто „нещо“, а напротив, в относителните параметри на сцената-свят театралният знак, бил той субект или обект винаги е в позицията на *оставащ-в-отношение* спрямо останалите компоненти от системата и означаващ винаги това, което творецът/артистът му е придал. Едно подобно ниво на зависимост на театралния знак от волята на създаващия го е всъщност, най-уникалното му качество, разгърнато като даденост от самата му остензивна (Есо 1977, Elam 2002) същност. Ролята му на това-което-се-показва (прививда) го интерполира като означаващо на това-което-се-разбира (придава смисъл и е носител на значение). Фактът, че всеки сценичен знаков компонент притежава една отявлена остензивност придава сложност на фиксирането на смисъла/значението на театралния знак и в този смисъл, семиотичният процес на сцената въвлича тази взаимозаменяемост на знаковите формирания в една сложна игра на отсъствие/присъствие на знака като вербална или не-вербална единица. Дали на сцената е поставен стол, трон, кралски персонаж, меч, корона и т.н. (като характерни атрибути на властта) понякога е без особено значение, знаковият еквивалент (заместител) на кралска власт, тирания, свобода или просто кралски двор е положена като смисъл и в самото присъствие и в самото отсъствие на знаците, характерни за разбирането на контекста, т.е. ние можем да ги посочим като обект, да изкажем чрез слово или да покажем посредством жест. В много отношения менталният опит, аналитичните способности, интелигибилната дълбочина на персоналното знание на възприемащия е много по-важен в случая, отколкото всяка буквална остензивност на знака и в това отношение театърът е уникално изкуство дори и в контекста на една изявена сценична бедност. В театъра ние често сме изправени пред задачата да оразличим знака, независимо дали е вербален или не-вербален, като положен и за-себе-си и за-нещо-друго и това друго да стои вместо-нещо-друго *ad infinitum*. И в една подобна игра на смисли и значения, взаимоотношенията между актьора и зрителя, в контекста на спектакъла, винаги предполагат една дълбока семиотича зависимост, интегрираща параметрите на един

отворен семиозис. Подобна констатация регламентира и Pavis , макар и не в тесния контекст на една оперативната семиотика:

**„It has now been understood and accepted that staging is not the mere physical uttering of a text with the appropriate intonation so that all can grasp the correct meaning; it is creating context of utterance in which the exchanges between verbal and nonverbal elements can take place. The utterance is always intended for an audience, with the result that mise en scène can no longer ignore the spectator and must even include him or her as the receptive pole in a circuit between the mise e scène produced by artists and hypotheses of the spectators, artistically involved themselves in the mise en scène.” (Pavis 1988: 99)**



## Семантика на превъплъщението - *stage figure* в контекста на спектакъла

Както отбелязахме и в предходните глави, в една сценична ситуация основната знакова единица на спектакъла по презумпция се явява актьорът, който, като носител на действието, е и знаковият медиатор, свързващ отделните знакови формирания в системата и придаващ смисъл на самото представяне. Изграждането на драматургичния образ (*dramatis personae*) като репрезентиран образ, т.е. самият сценичен еквивалент на житейски истинното или фантазно сътвореното води и до конструирането на една *stage figure* (сценична фигура), която в същността си се явява комплексен продукт, роден от драматургичния и репрезентирания образ. Пражките структуралисти обръщат значително внимание на тъй наречената сценична фигура, като конструктивен елемент на актьорския знак (при Mukařovský 1931, 1978 - *dramatic figure*, при Zich 1931, 1995 – *actor's figure*), определяйки я като основен компонент на спектакъла. Но докато *драматичната фигура* на Mukařovský се ограничава в съотношението актьор/драматургичен текст, а при Zich елементът засяга предимно зрителското психологическо възприятие на актьорското превъплъщение, т.е. един продукт предимно на актьорската активност, при Veltrusky (донякъде и при Honzl, Bogateryov, Brušák) *сценичната фигура* вече се явява сложна структура, синтез от елементи, лингвистични и свръх-лингвистични знаци, които по-скоро представляват система в системата в цялостния корпус на спектакъла:

**„As a rule, the Stage figure confronts and combines with other stage figures. The figures form a structure within which each has a specific place of its own and is connected by all sort of relations to all the others as well as to each of them separately. Naturally, the respective relations between the**

figure A and the figures B, C, D, etc., differ from each other a) in quality / ... / b) in intensity. / ... / All the figures of the same play both differ from and concert with each other. If they didn't differ enough, they would turn into a sort of chorus. But if they were not concerted, not only the performance as a whole but also individual stage figures would tend to disintegrate. (Veltruský 1976: 557)

**“The stage figure is a complicated structure of signs, which includes all the components, whether linguistic or extralinguistic, whether constant or variable. /.../ It is a structure of structures. /.../ As a structure of sign, the stage figure is not only a structure of structures but also an integral part of that broader structure of sign, the whole performance.”** (Veltrusky 1977: 108-109)

От тази гледна точка, се постига една строго семиотична перспектива на *явяващото се* на сцената, независимо дали ще го наречем драматична или сценична фигура, и двете понятия отразяват *превъплъщението* като основен структурен елемент на спектакъла, и в този контекст отсъствието или присъствието на знакови компоненти на сцената зависи съществено от това, дали възприемащият разпознава или не тези конгломерати от знаци, т.е. дали те за него произвеждат *signantia* (Veltrusky 1976: 593). И тъй като театралното действие като *signatum* винаги предполага една двоичност, конструирана извън автономния смисъл на тази *signantia* на спектакъла, в която сценична фигура и сценично действие се организират в сложно и комплексно взаимодействие:

**„The *signans* producing in acting are twofold; they consist of the stage figure on the one hand and the stage action on the other. They are mutually complementary by way of metonymy but at the same time they oppose one another as two inseparable poles of the same *signans*. (Veltrusky 1983: 70)**

И както и да съотнасяме *dramatis personae* спрямо *represented character*, т.е. вече конфигурираната сценична фигура и обратно, винаги насреща ни се

изправя едно *signans/signatum* взаимоотношение, което формулира театралната репрезентация чрез актьорското превъплъщение, придавайки на същинското действие същинско *théâtralité*. Тази театралност регламентира една отворена система на *трансформация/превъплъщение*, или това превръщане на *нещото* в *нещо друго* (при Bogatyrev 1976: 31 – *трансформирание в друга форма*), което систематизира знаковите компоненти на сцената и организира изграждането на сценичния семиозис от актьора, превъплътен в образа през сценичното пространство, костюма, музикалната среда до комуникацията със зрителя и неговата интерпретация. И тъй като нищо на сцената не би могло да се възприеме в неговата буквална смисловост, всичко се трансформира в обекти на друга материална или идеологическа среда. Превръщането на *действието* (извършването на действие въобще) в *театрално действие* (носително със стилизация на конкретния акт) вече предполага друга естетическа позиция, една многофункционалност на системата, която реферира значението в един нов смислов обхват. В този смисъл, театралният спектакъл като семиотична среда е формация от функции, структура, поясняваща други структури и в своята самостоятелна мултифункционалност изисква една натоварена схема от комуникации, репрезентации и естетическа функционалност. В процеса на комуникацията между сцената и публиката, тази диалектика на взаимоотношенията актьор – зрител ражда основните параметри на тази знакова среда. В процеса на репрезентацията, спектакълът като *представяне* на свят, изявява своята основна функция – конструкция на театралния семиозис посредством суб-елементите на знаковите формирувания, всичко това, което ние формално подразделяме на актьорска игра и превъплъщение (сценична фигура), декор, костюм, музикална среда, осветление и т.н. В сценичната театрална реалност организацията на фиктивно сътворения свят регламентира света въобще като знаков конфигураци, като една разчленима и обозрима семиотична среда. Гореупоменатата сценична фигура респектира зрителското възприятие именно със своята *означаваща-нещо-друго-знаковост*, която

предполага една перформативна дихотомия, явяваща едновременно и резултата и процеса на *théatralité*, т.е., явяването едновременно и на продукта и на неговото производство, актьорската репрезентация на *dramatis personae* и собственото му действие/имитация – *mimesis*. Биваща константа на актьорското превъплъщение, сценичната фигура *изиграва знака*, активирайки съ-продуктивността между актьор и зрител, това съвместно комуникативно действие, явяващо се по презумпция театрален език, един „**artifact functioning as perceivable signifier**”, естетически обект или „**significant registered in the collective consciousness**” и „**relationship to a thing signified.**” (Mukařovský 1977: 9) Размивайки границите между света отвън и фиктивния свят вътре, театралната знаковост репрезентира една феноменологична материална реалност, примесена с интелигибилността на съзнателната ѝ трансформация, превръщайки актьора в регламентиран *знак-на-знака*, дихотомичен конструкт на една двуизмерна реалност – на естествения, нормален, светски човешки живот и този в знаковата система на сценичната матрица, където актьорът играе ролята едновременно на създател и краен продукт на това сътворение, т.е. бивайки *вътре-в-себе-си* срещу биващия *извън-себе-си* зрител, консумиращ тази нескончаема знакова оргия от семиотично-сценична перформативност:

**„Performativity in the theatre, like it is in the language, is on the one hand, that what of the theatrical performance may be understood as an inescapable citational, decentred and discursive text (whether or not it has been scripted); on the other hand, it offers itself as a unique act (whatever its textual and discursive citationally) determined by pragmatics of its social context, and, as such, instantiating its authors or subjects.”** (Sidnell 1999: 98)

В тази перформативност театралното представяне придобива една систематизирана три-компонентна изразност, конфигурирана от актьора, сценичната фигура (превъплъщението) и драматичния характер или ако го

дефинираме от семиотична гледна точка, една взаимозависимост между субекта на представлението, неговата тема или понятие и чисто авторовата изразност (реч) (подобен контекст се развива детйлно в теорията за актантния модел на Greimas 1966, 1982, 1983 инспирирана от трудовете на Propp 1986 върху руските фолклорни приказки и частично се открива и в разсъжденията на Mukařovský 1977). Сценичната фигуративност регламентира един диалектичен процес на перформативност, който в същността си е симултанен, като действие (имитация) и репрезентативен, като резултат. Т.е., именно репрезентирането на *dramatis personae* като структурална съвкупност от автономни и информационни знакови формирания характеризира изкуството на спектакъла като изобразително, в смисъла на показващо, явяващо значещи образи и презентативно, като съвкупност от тези явявания, дори и в смисъла на представи, т.е. на строго психологическо ниво, където актьорът, сам по себе си изразител, или по скоро бихме могли да го оприличим на обединител на тази троичност, се явява именно *sign of the signs*, т.е. основата на *an acting sign*:

**„The tripartit structure of the acting sign: actor, stage figure, and character – is related to the three functional terms of Karl Bühler’s semantic *örganon-model*: *expressive* – relating to actor him/herself, *connotative* – relating to the audience’s preceptio constituting ‘the mental *aesthetic object*’, and *referential* – relating to producing Stage Figure. (кypc. MQ) (Quinn 1989: 80)**

Знакът на актьорското превъплъщение, разбира се, не включва в себе си единствено и само актьорската игра (показване), а в пълна степен е зависим и от зрителската активност. Конструирането на сценичната фигура и възприемането на *dramatic character* е пряк резултат от комуникацията и креативната активност на бинарната опозиция актьор – зрител, вследствие на което се конструира общата представа на публиката, възприетото на *значещото-в-смисъла-на-значимо*. В този семиотичен дискурс бихме могли да доуточним и факта, че тук вече образът се представя от знака, който е

изразител на определен код, способстващ разбирането и който именно, конвертира представеното, като смисъл и значение, в съзанието на възприемащия. И от тази позиция, в троичната взаимозависимост на актьор – сценична фигура – драматична персона се поражда самата креативна естетика на сценичното *показване*. Вследствие на това показване, появяването на актьора на сцената сигнифицира самото му физическо присъствие, неговата персонална идентификация, сценичната фигура (превъплъщението) означава видимата, осезаемата представа на актьора/режисьора върху самата сценична творческа инвенция (изграждането на образната партитура), а този вторично изработен образ на драматичния характер вече радикализира съвкупността на представите в бинарната опозиция актьор-зрител. И тук успешно бихме могли да се позовем на семиотичния анализ на Fischer-Lichte, дефиниращ комуникативната същност на театралния спектакъл в този контекст:

**„.... actor A portrays X, while observer S looks on. All of the signs we have discussed so far refer to the special relationship between A and X. The actor's appearance and activity function as sign of X's appearance and activity. Therefore, these signs also implicitly refer to the relationship between X and S, because, whereas the actor produces them in order to signify X, the audience interprets them in order to be able to constitute their meaning as character X. In other words, they are signs which apply, on the one hand, to the relationship between A and X and, on the other, to the relationship between X and S.” (Fischer-Lichte 1992: 93)**

## Театралната комуникация и театралният код – знакова естетическа конвенция и зрителско възприятие

Както видяхме до тук, от каквато и позиция да се взем в случващото се на сцената, то, само по себе си, предполага една комплексна игра на присъствие и отсъствие на театралните знаци, които постъпателно изграждат собствения си механизъм на променливост в зависимост от пространствено-времето ограничение на тяхното съществуване на сцената. И както и да се изгражда този формално независим свят, той винаги бива привлечен, като зависимост, от един стриктен, уникален, крайно необходим и изключително базисен компонент – зрителската позиция. Цялостната система от значения, които знаковите конструкти на сцената явяват, придобива плътност единствено като кохерентна цялост и крайна експликация на поредица от представи в съзнанието на възприемащия зрител, плод на неговото въображение. Сходна позиция е изразена и от Zich:

**“... by emphasizing the imaginary level, /.../ concentrated on the radical proposition that the theatrical sign, as it exists in time and space, coheres not so much in the pre-arranged playscript or score, but in the imagination of the spectator, as a sequence of images” (Zich 1931, in Quinn 1995: 49)**

В следствие на това, зрителската възприемчивост пък е зависима, от своя страна, от динамиката на театралните знаци в процеса на интегрирането и съчетаването им като съзнателна цялост. И в този смисъл, би могло да се заключи, че самата естетика на театралния знак, в основната си функция и качество на знак, е проекция на персоналния съзнателен творчески импулс на възприемащия. Знаковата среда на сцената се случва единствено докато зрителят възприема обектите, звуците, действието, биващи, сами по

себе си, знакови системи, които не биха означавали нищо и биха били без комуникативна стойност извън обсега на зрителското възприятие. Една система съществува благодарение на наличието на друга система, което предполага взаимната им комуникация на равнище *significant*.

Именно в процеса на тази двойна артикулация помежду им, рефлектираща върху активността на отсъствие/присъствие на знакови конфигурации на сцената, се разгръща това поле на зрителското възприятие, което регламентира правото на означаващо съществуване на театралната среда с цялата феерия от проблясващи и угасващи знаци в едно и също динамично случване/явяване на сцената. Зрителското възприятие зависи от множество означаващи, които изграждат знак след знак значението, цялостния корпус на видяното като явено на сцената и това означаващо не се съотнася единствено по отношение на разказа/театралния текст, а обхваща в пълнота всеки формално присъстващ/отсъстващ знаков конфигураци. За перфектната комуникационна среда на зрителя не е достатъчно той да е наясно, че на сцената е наличен актьор, а и кой е този актьор, неговата история, неговите гледни точки, неговите знаци – жизнени, творчески, пикантерии и др. Този актьор превъплъщава конкретна *dramatis personae*, изгражда възможната *stage figure*, но и това не е достатъчно за знаково будното зрителско съзнание. Той възприема образа на Хамлет, Дон Жуан, Майка Кураж, фикцията Годо, техните сценични фигури, истории, знаци, епохи, но тези знакови означаващи са само част от пътя, защото в тази галактика са и Шекспир, Молиер, Брехт, Бекет, които имат също своите истории, своите знаци и епохи. Същото е отношението и към режисьора, сценографа/костюмографа, композитора, хореографа. И техните творчески/житейски знакови формирания са налични на сцената. Т.е. актът на презентация и репрезентация не се ограничава единствено и само с активно наличното, а в огромна степен и с активно отсъстващото от основния корпус на представлението. Комуникативната среда на спектакъла предполага едно наличие/отсъствие на знакови компоненти и в този смисъл, липсата на един от тези знакови конфигурации би могла да



осуети означаващата представа в съзнанието на възприемащия или по ясно казано, да попречи на семиотичия комуникативен обмен между базисната бинарна опозиция в системата актьор – зрител. Подобно знаково действие на отсъствие/присъствие всъщност предопределя театралната конвенция, съотнесена към компетенцията на зрителя, т.е. засягаща определена група от хора, тяхното поведение, тяхната кохерентна среда, техния опит и психологическа адекватност. И всичко това положено като комуникативна зависимост между опозициите. Тази зависимост предполага взаимно разбиране, т.е. комуникация на равнище относително еднакъв език на съобщаване (не само в смисъла на лингвистичен обект) и относително еднаква кодираща/декодираща матрица, посредством която да се постига поне относителна съгласуваност между опозицията кодиращ-декодиращ. Казваме *относително*, тъй като степента на кодираност на семиотичното послание от сцената не е задължително да е еквивалентна на степената на декодирането му от страна на публиката, т.е. в зависимост от компетентността на зрителя и нивото на вложен/разбран смисъл в творческото послание ще бъде различно и в този смисъл, относително. В това отношение бихме могли да се позовем на Fischer-Lichte и нейното изследване „The Semiotics of Theatre”:

**„Communication between A and B occurs if, in order to constitute a meaning and by drawing on a code. This definition by no means implies that communication takes place only if A and B constitute the same meaning – a case that, given the concept of meaning provided at the outset of the present study, would not appear to be conceivable. Rather, it would suggest that communication requires solely that partial agreement as to the meaning exist, whereby the degree of concurrence can vary.”** (Fischer-Lichte 1992: 137),

където на същото място, малко преди този цитат, тя се позовава и на Helbo (1975), който формулира декодирането като конститутивен елемент в

комуникативния театрален процес, в противовес на Mounin (1970), който базирайки се на Buysens (1967) реално отрича наличието на театрална комуникация, тъй като между актьора и публиката няма такава (тук той визира отсъствието на лингвистичен контакт, какъвто в театъра не е задължителен за наличието на комуникативен процес) (вж. пак там, Fischer-Lichte 1992: 137)

Една подобна ситуация на комуникативна зависимост в степента на кодиране/декодиране е предпоставена и от изключително близката релация между театъра и действителния живот. Театралната знаковост, в степента си на метафорични фигури, още от времето на Plato и Aristotle се е ползвала като художествена травестия на реалната битийна ситуация в тъй наречения действителен живот и тук театърът, като огледало на света, не винаги е бил лицеприятен в о-същносттаването на този свят. И именно поради комуникативното ниво на кодиране/декодиране на травестираното съобщение, ролята на спектакъла понякога е надхвърляла далеч забавленческия си характер, за да се превърне в конспиративен продукт на това огледално отражение на действителността, в степента си на знаков императив на означаване на конкретните елементи от тази система, пред-указани да бъдат натоварени с конкретните смислови параметри на значението. Социалната функция на театралното представление винаги е изисквала наличието на наситени знакови системи-огледала (актьорско превъплъщение, невербални визуални атрибути, слухова среда), които са транслирали смисли и значения в корпуса на конкретния семиозис, семиозис, който е бил и е натоварен с тежестта на кода и отговорността този код да бъде разбран. В този херменевтичен дискурс театралната комуникация е предполагала и наличието на определен избор, даващ право и на твореца-адресант и на зрителя-реципиент да направят достояние своето желание. Единият - какво и как да лансира като знаков конфигураци, другият - какво и в каква степен да обозре понятиено, т.е. да декодира като смисъл и значение. Свободата да се ползва избор и спрямо означаването и спрямо означаващото винаги е придавала на театралното представление

една сакрална приповдигнатост, една ритуалност на затвореното общество, в смисъла на затворен само в кръга на присъстващите семиозис. Дори и уличният театър е пред-полагал една конкретна „вяра“ от страна на зрителя в абсолютната реалност на *това-което-актьорът-е-или-прави*, т.е. един код на естествена *пре-твореност* или по-скоро, естествената *съ-твореност* на реалност, на свят, такъв, какъвто съзерцаващият е *пред-полагал* в съзнанието си, или е искал да *пред-положи*, т.е да декодира. В една подобна ситуация знаковата конкретност на видяното е плод на взаимната зависимост на предложеното значение спрямо приетия смисъл, на тази корелативна съгласуваност между представящия и възприемащия, която на ниво знак отстоява своята комуникативна кохерентност (в относителната логика на интенционалния и не-интенционален акт) или както Alter посочва:

**„Signs are produced and received in the process of a communication based on a shared convention. Thus they are always taken to be intentional, though the intentions of the producers can be misinterpreted by the receivers. When we perceive what could be a sign on the stage, the theatre convention requires us to assume that is intended as a sign referring to the fictional story. When an actor stumbles, for example, we trust that the stumble is an intentional sign standing for a stumble by the character played by the actor. But what if we have good reason to believe that the stumble was unintentional? In that case, we no longer see it as a sign. We no longer see the actor as a sign of a character but as an actor on the stage. In short, we desemiotize that segment of the performance, switching from the story space to the stage space, from a process of communication to a directly experienced reality /... / This split between intentional signs and events ruled by causality has a special relevance to those story characters who are expressing unconscious emotions through their words or gestures. Their strange behavior is communicated intentionally by the actors in order to inform us about some psychic**

**disorder of the characters; and we have no trouble understanding these intentions of stage signs. But, in the story space, that strange behavior is not conveyed by their intentional signs. In order to understand the psychic disorder of a character, we must therefore have recourse to causality, that is, to our knowledge of natural psychological laws that operate in our world or in the fictional story world. ” (Alter 1990: 23)**

Свободата на избора, по отношение на спектакъла, е реална възможност да се конструира свят, знаково балансиран съгласно творческата инвенция на създателя му и този свят да намери своята комуникативна среда в нечие съзнание, като възприятие. В една съвременна театрална ситуация, режисьорът прави избора на текста, подбора на актьорите, сценограф/костюмограф, композитор и др. Решава какъв да бъде стилът на представлението, какви изменения и допълнения да направи в текста, съвместно с автора би могъл да промени стила на езика съобразно нуждите на спектакъла, структурата на сюжета или просто да конструира собствен сценарий. Актьорите са оторизирани да бъдат преките медиатори между режисьор, драматургичен текст/сценарий и публика, ползвайки се с привилегиата свободно да интерпретират положеното от автора/режисьора и на тази база да изградят собствена знакова образност. Същата е ситуацията и с дизайнерите (сценограф/костюмограф) или композитор/хореограф, също свободни в концептуалната си интерпретация на режисьорския замисъл. И в крайна сметка, целият този свободен творчески акт се явява обречен на индивидуалната свобода на интерпретация на възприемащия зрител, разлистващ конвенционалния за екипа *театрален текст* в същата, а може би, в коренно различна посока. И именно в процеса на възможния интелектуален избор на твореца, съпоставим с този на публиката, се ражда и стилът и начинът на конструкция на спектакъла, сложността на изпълнение, степента му на натовареност по отношение на смисъл-значение, знаковите перцепции, с други думи, изграждането на цялостния

семиозис и от тук, на цялостната комуникативна среда. И всяка подобна ситуация би могла агресивно да наруши всяка конвенция, доколкото е възможно адекватно да съществува подобна спрямо творческия акт. Но дори и да се приеме фактът, че е налична някаква относителна конвенция за означаването или изобразяването на нещата в театъра (в един съвременен, ултра-модерен театрален контекст прословутата „чехова пушка“ далеч не е задължително да гръмне на финала), сцената е това идеално място, където всяка конвенция подлежи на разрушаване, т.е. бихме могли в един семиотичен смисъл да кажем и *де-семиотизиране* и кардинална подмяна, или *семиотизиране* в стила на една независима и освободена от статуквото естетика. За разлика от реалния живот, където всяко нарушаване на конвенционалното възприятие изисква не малко време за налагане на промяната, в театъра всяка подобна промяна на конвенционалността се извършва изключително бързо, в концентриран вид (разбира се, това е характерно за всяка форма на изкуство, включително и за модата, която считам, че отдавна е заела достойно място сред останалите изкуства) и се демонстрира по най-рафинирания начин. Многообразието от знакови конвенции винаги е вариативно на сцената и ние успешно бихме могли да проследим еманацията на кодовете на една знакова театрална среда във времето и паралелно с това, да констатираме степента и честотността на възприемане, т.е. декодиране на предложения „театрален текст“ (спектакъл). Регламентирането на отворената театрална комуникация категорично зависи и от отвореността на театралната ситуация, от степента на приемане/нарушаване на конвенцията, от нивото на репродуциране на реалността спрямо нивото на понятийна реакция от страна на възприемащия тази реалност, от обхвата и сложността на експлициране на самата културна ситуация. Театърът (в частност спектакълът) е феномен от такова равнище, че е в състояние да изгради собствено културно ниво, едно метаниво на интелектуално отношение към света, сравними с една глобална културна ситуация и това изключително аналитично е интерпретирано от De Toro, позоваващ се, от своя страна, и

на капацитети в театралната семиотика от ранга на Patrice Pavis (1983) и Marco De Marinis (1993):

**“This concretization is determined by various elements that can be summarized in Patrice Pavis’s notion of *metatext*. (курс. FDT) The metatext should not be confused with the intertext, which has to do with the relationship of texts among themselves, for indeed the metatext is much more elaborate concept. Metatext includes the cultural setting, or that which Marco de Marinis has called *General Cultural Context (GCT)* (курс. FDT), that is to say, the metatext is composed of non-dramatic text, the director’s ideological position, his/her idea of the performance, of history and its place in the social context, and the general knowledge of both of the director and of the spectator. Because of the GCT, the DT (dramatic text – бел. моя), transformed into performance text, passes through the filter of the director, who imposes in a certain way a concretization onto the public. But the relationship of the director with the text cannot lose sight of the public, to whom the performance is directed, or of the relationship of that DT with history. For example, if one has a classic text or simply a non-contemporary text, the director can either adapt this text, as was often the case in Brechtian or Artaudian works, or attempt a reconstruction of the original work. Whatever the position of the director, a guide or conductive system must be set up to allow the public to perceive and trace a direction in the performance text. This may be achieved by a number of different organized in such a way that the spectator would be able to follow it without a major lapse; a) the conductor system could be based on the narrative path if the plot were organized in such a way that the spectator would be able to follow it without a major lapse; b) the plot could be organized around a generic path, where the very genre would itself establish a horizon of expectations, as is case in tragedy, comedy, satire, etc.; c) the ideological route, in which the spectator could recognize certain utterances and gesticular attitudes pertaining to one ideology or another;**

d) the generic path could be used for the opposite effect, that is, when the genre is taken apart in order to say the opposite of that which is normally inferred by the genre, keeping only the label of the genre. For instance, the plot could be altered as well, especially in an adaptation, changing at the same time the public's horizon of expectations. /.../ The same is feasible with respect to ideology, where ideologically marked dramatic texts undergo an ideological inversion in the performance text. This whole process of changing or conserving the text passes through the filter of the director and establishes itself in its concretization. /.../ One aspect that is at times fundamental in various productions is the ambiguity that permeates the performance text. This ambiguity can proceed from the actual text or from the director, who could choose to resolve, conserve or create this ambiguity. There may exist an ambiguity that is programmed into the text, but ambiguity may also emerge from the aesthetic and ideological distance between the dramatic-performance text and the public. /.../ Thus, it is important to realize that the director must always consider this social context and the ever-changing horizon of expectations. In fact, the director must often articulate historicities of either the literary and social context of the dramatic text, or of the literary and social context of the public, and its system of ideological and aesthetic expectations. It is obvious that the work of the director, particularly as it relates to the message transmitted by the fiction, will be reduced to the construction of a referent. The dramatic text relates a referent by means of the fiction, a referent that is a pure referential illusion since it has no existential value. Nevertheless, the DT maintains a mimetic relationship with the referent of the real social context; hence, the possibility of transmitting this fictitious referent to the public's reality." (De Toro 1995: 106-107)

В крайна сметка, знаковите естетически конвенции реализират екстремните си значения именно в полето на театралната комуникация, особено на ниво сцена - публика, творец - зрител. Доколко смисълът е

успешно пренесен от сцената към публиката и доколко отделният зрител го е репрезентирал в съзнанието си би могло да се съди, до голяма степен, от това, доколко той възприема или по-скоро, доколко той е вътре в конвенционалния израз на представлението (в случая, под *конвенционално* се разбира конкретната конвенция на конкретно представление, екип, стил, интерпретация и т.н.) и доколко тази конвенционалност е употребена от самия зрител в процеса на декодирането на конкретното послание, т.е. доколко това послание е постигнало адресата. И е съвсем естествено (както е и в реалния живот), ако една конкретна знакова конвенция не бъде разбрана, приета от адресата, да се породят автоматично и сериозният проблем за не-разбирането на даден проблем/спектакъл (творба). Тук сериозно се регламентира огромната важност на зрителската компетентност (в един по широк семиотичен контекст по отношение на интерпретацията тук може да се говори дори и за *енциклопедия*, в смисъла който му придава Есо 1984, 1986) в процеса на дискусията относно театралните знаци и тяхната стратегическа функция в конструирането на семиотичния универсум на спектакъла.



## Рефлексия на доминирането - знакът като отсъствие/присъствие

Изхождайки от степента на сложност и многопластовост при конструирането на знаковите компоненти в спектакъла и от тук, на извеждането на по-сложни инвенции и значения на отделните знакови конвенции, дори и конкретната конвенционална знаковост да е възприемчива от множество зрители, всеки театрален творец се опитва да репрезентира своето послание пред аудитория, която е сбор от индивидуалните знакови системи на всеки отделен зрител и, именно в тази индивидуална комуникация се съдържа ключът към по-глобалния смисъл на цялостната театрална комуникативност. Тук можем да предположим, че зрители с нисък капацитет на театрална компетентност (дори и принципно, да притежават голям интелектуален потенциал) не биха могли да конструират цялостен знаков корпус на спектакъла в съзнанието си и, в огромна степен, не биха могли да обхванат видяното в пълнота. Тук опираме до една, бихме могли да я наречем, йерархия на знаците в системата на спектакъла, които полагат конвенцията пред зрителското внимание и които, сами по себе си, предполагат активно взаимодействие със зрителската компетентност на ниво знакова рефлексия. Цялата динамика на присъствието/отсъствието на знака в процеса на знаковата дистрибуция на сцената е дълбоко зависим от зрителското възприятие и от самия акт на динамична рефлексия на, нека го наречем, семиотичото съзнание на този зрител. И самото осъзнаване, от страна на зрителя, на тази йерархичност на знаците, на тяхната взаимозаменяемост в контекста на спектакъла е единственият възможен акт на пълна театрална комуникация между сцената и публиката. Конструирането на наратива на сцената е поредица от различни образни конструкции, формирани от

различни знакови конфигурати, които мобилно присъстват/отсъстват в различните части на спектакъла. Пред възприятието на зрителя този наратив се появява в пълнота, като всеки отделен знак в неговата телесност може да бъде заменен с друг такъв знак от системата, но за да бъде разбран, той изисква, както посочва Corvin **„the possibility of grouping the significant units in paradigmatic categories and determining the syntagmatic relations which unite them.”** (Corvin 1973, in Fischer-Lichte 1992: 131-132)

Ако за момент се спрем на изследването на Fischer-Lichte ще видим, че позовавайки се на Barthes и неговата забележка: **„What is the relation between this signs, organized in counterpoint, i.e., signs that are at the same time both dense and expansive, both simultaneous and successive? By definition, they always signify the same thing, but use different signifiers.”** (Barthes 1969, пак там: 132) , както и на констатацията му, че театърът: **„represents a privileged semiotic object, for its system is clearly original (polyphonous) compared with language (which is linear).”** (Barthes 1969: 103, пак там: 134) самата тя стига до извода, че в една йерархична подредба на театралните знаци е възможна доминация на някоя или няколко знакови системи и следователно: **„The meanings of these signs generated must in turn be conceived of as the signal meanings, and those constituted by the subordinate signs must then be related to them. Such a formation of dominants can be valide either for a single performance or for individual parts of it. The formation of the dominant signs can, in order words, change within a performance.”** (пак там: 135). В хода на разсъжденията си, тя се позовава в подобен контекст и на Durand 1975, Corvin 1973 - по отношение на разделянето на театралния код на хомогенни означаващи, на Jansen 1972, Polti 1944, Souriau 1950 по отношение на разделянето на представлението на ситуации (т.е. на знакови конфигурати/групи). В хода на разсъжденията си тя следва Ruffini, който пък **„divides theatrical signs into ”signi partiali” and “signi globali”: a segno globale is constituted by several simultaneously generated segni partiali.**

**As a consequence, the course of the performance can be described as a series of such *segní globali*.** “(курс. EF-L) (Ruffini 1975, пак там: 132), но като цяло, общия знаменател попада в обсега на по-горе лансираната теза за доминацията на отделни знаци или знакови системи и групирането им в сигнифициращи структури.

В обсега на знаковата доминация на отделния знак или на конфигурация или група от знаци на сцената, се стига до активирането на процес на разпознаване, декодиране на системата/те. Което, от своя страна, предполага наличието на една конкретна норма или критерий, и в повечето случаи представлява общоприетото ниво на конвенциоалност или компетентност на възприемачия и неговата психо-интелектуална рефлексия към конкретните означаващи системи. Ако един спектакъл е изграден в контекста на Брехтовия *Verfremdungseffekt* (*Ефект на Отчуждението*), степента на алиенация на актьора от ролята би могла да бъде осъзната единствено от едно семиотично съзнание на възприемачия, именно рефлексивно към сценичните принципи на този ефект, в противен случай *това-което-се-случва* на сцената би могло да остане тотално неразбрано, дори би могло да се стори глупаво на някои.

Бихме могли да предположим, че дори и всяка една знакова конвенция, лансирана в спектакъла, да е разбираема и напълно разпознаваема от болшинството от зрителите, и самата компетенция на публиката да е структурирана съобразно тази знаковост, дори и в една такава идеална ситуация, нещата биха могли да излязат извън контрол, поради огромната вариативност на живи, в смисъла на случващи се тук и сега, нагледни, които могат да породят множество спонтанни знакови конфигурации и да тласнат смисъла в неочаквана посока. В зависимост от зрителския интерес и психологическия център на внимание, един би могъл да съсредоточи вниманието си изключително в актьора и неговата игра, друг в музиката, трети в декора, костюма, сценичната механика и др., сферата на доминиращата знакова система би могла перманентно да се изменя и пренасочва, т.е. пермутациите на системата създават адекватни

предпоставки за пораждането на кардинално нова знакова система, никога до този момент несъществуваща, или поне не и в съзнанието и представите на продуциращите знаковия семиозис на сцената. Тук бихме могли да заключим, че доминращата/те знакова/и система/и, в крайна сметка, се определя от зрителското възприятие, а не както бихме могли да предположим от самите творци на знаковите структури, колкото и тази теза да звучи парадоксално. Много често брилянтни знакови конструкти, вплетени в цялостния корпус на спектакъла, остават тотално неразбрани именно поради факта на разминаването на нивата на компетентност между творец и зрител и, в този смисъл, е възможна и частичната липса на театрална комуникация, поне на нивата на сложните знакови конструкти.

В процеса на репрезентирането на театрални знаци в театрална среда ние се възползваме от високата им степен на мобилност и взаимозаменяемост, което обаче, от своя страна, е фактор, който усложнява установяването на йерархичната им взаимозависимост, особено отчитайки факта, че знаците в театъра не са само материално представени на сцената, а са зависими и от дуалистичната си игра на отсъствие/присъствие. Относно една рационална сценична среда ние сме принудени (разбира се, това е валидна за всеки семиозис) да преформулираме постоянно понятието и условията за доминация на театралния знак, вглеждайки се внимателно в моментната презентираност на конкретен знак и неговото разпознаване. В следващия момент, вероятността този знак вече да е друг е повече от реална, отсъствието на единия явява присъствието на другия и този дуалистичен процес е зависим изключително от зрителската перцепция, която, от своя страна, е силно повлияна от адекватната конвенция на спектакъла и необходимото ниво на компетенция на самия зрител. При всички случаи, взаимоотношението на знаците в системата (парадигматика) зависи предимно от взаимоотношението актьор-зрител (синтактика), поради директната им съприкосновеност в статутите си на подател и адресат:

**„It bears repeating: theatre is a form of live communication, and hence always involves a constant interaction between senders and receivers of signs. In that sense, as in many others, theatre differs from cinema, which only involves a one-way transmission of signs. And, within theatre, the two-way communication specifically concerns the actors. In contrast with the author of a dramatic text, who ever observes the reactions of individual readers, or the director who can observe an audience’s reaction but cannot respond to them, actors are in contact with the public, and both perceive reactions and respond to them. Furthermore, that communication cannot be broken off during the performance. Actors are always expected to discharge all of their acting obligations on the stage. Strictly speaking, spectators have more freedom: they can leave the theatre, or withdraw into slumber or dreams; but this behavior also constitutes a form of communication, albeit rarely perceptible from the stage. Besides, it is limited to a small part of the audience. As a rule, actors and spectators are forced to communicate during the entire performance.” (Alter 1990: 265)**

## Лингвистично и пара-лингвистично взаимодействие - знакова трансмисия, репрезентация, активна конвенция

От каквато и позиция да разглеждаме интерактивната комуникация на знаците на сцената, тя, безусловно, се свежда до активно взаимодействие в три аспекта на репрезентацията – вербални-вербални, невербални-невербални, вербални-невербални и обратно, в зависимост от активната конвенция в дадената знакова система на конкретния момент от развитието на спектакъла. Тук бихме могли да конкретизираме принципа на взаимодействие на театралните знаци като трансмисия на образи (тук бихме могли да интегрираме и понятието *изображение* или по-семиотичното *икона*) и думи (които, сами по себе си, също са образи, икони) с всичките последствия от тази интерактивност. Единственото изключение, което бихме могли да констатираме в случая, е музиката, която действително може да се разглежда като самостоятелен семиотичен принцип в театралната конвенция, но в дадената ситуация тя, от една страна, не е обект на нашето изследване (в частност) и от друга, не е задължителен семиотичен атрибут на театралния спектакъл. Допустимо е (особено в съвременната театрална ситуация) музиката да бъде напълно изключена от общия сценичен контекст на представлението и от това репрезентативният обем няма да пострада, но е абсурдно да съществува театрално показване без наличието на поне един от двата репрезентативни принципа – вербален или невербален. Всички знаци в системата на театралната игра съществуват в едно общо поле на комуникативност, взаимодействайки всеки с всеки. На сцената е абсолютно невъзможно един знак да съществува сам за себе си, като самостоятелна единица и в този смисъл, дори и да се появи подобен парадокс, знаковата система или ще го адаптира автоматично към останалите знаци или ще го изхвърли от системата като неадекватен. Спокойно можем да заявим, че театралният

семиозис (в обхвата на спектакъла, т.е. тук и сега *representation*), като постановка на различни знакови системи е изключително жив, кохерентен организъм, който перфектно самоконтролира процесите в собствената си телесност, в акта на изграждането на театралната символика като сценичен език. De Marinis много умело говори за една „транспарантност“ на семиотичната репрезентативна система на сцената, засягаща само-рефлексията спрямо спектакъла като *реален* акт:

**„This means that while it is very difficult, if not impossible, to find representational performances where there is a complete absence of some presentational and self-reflexive element (given the indispensable fact that a staged event has a real, concrete existence, and that the actor is “truly” there, in the here and now), it seems equally difficult to imagine performances of a presentation type that are completely lacking in representational and symbolic components. /.../ The production conventions within which the performances in question are located are extremely important. In representational theater, the *mise-en-scène* functions *on the whole* as a transparent semiotic system of *renvoi*, and as a fictional event, by presentational elements – real action, concrete objects, and so on – which by themselves, at least to begin with, lack a symbolic aspect. The exact opposite accrues with theatrical events that can be placed mostly or entirely outside the canons of representation. In this case, the underlying production conventions cause the performance to present itself *generally* as a self-reflexive and nonfictional entity, although it can contain fictional elements that point beyond it.” (De Marinis 1993, 2004: 234)**

Сами по себе си образите (като иконичен елемент на една статична/динамична невербална репрезентативност) и думите (като продукт на лингвистичната вербална среда) са носители на различна вариативност от комуникативни съобщения, било то вкупом или по отделно. Когато взаимодействието им е комплексно (вербални и невербални, в единна

конвенция) възможните вариации на знаковите съобщения надхвърлят значително самостоятелните им корелации. Много по-наситена, като *signifiers*, би била сцена, в която думата „убийство“ е разиграна и невербално, като цялостен спектакъл (пр. „Хамлет“ на Шекспир – убийството на стария крал е „изиграно“ от актьорите пред очите на Клавдий и целия кралски двор, олицетворявайки думите на Хамлет) – образ и дума в неприкосновено взаимодействие. Разбира се, ако някой изкрещи на сцената „Ще те убия“ (в комуникативния ход на един диалог) и влети разярен, гневен, размахващ оръжие, това неминуемо означава заплахата и рефрен към насилствен акт спрямо другия, но същата сцена, разиграна през ярък и заразителен смях и фриволно поведение, би означавала забавление или най-малкото, форма на шега (в една подобна, чисто житейска ситуация, означаващите биха имали същото значение).

Болшинството репрезентативни актове на комуникативни взаимодействия между знаците в хода на представлението изпълняват една основна и градивна, от театрална гледна точка, роля на стимулатори на театралното действие, на елементи, коригиращи интереса към ситуацията и придаващи безспорен ефект на богато означаване. Подобно активно взаимодействие на знаковите принципи на вербално и невербално ниво поражда акт на преследване, разпознаване и о-същностяване на посланията в процеса на перцептивното възприятие при зрителя и тази активна игра на преследване и откриване на смисъла поражда формата на театралното представление.

Тук можем да обобщим, че взаимодействието на вербалните и невербалните знаци в театралния спектакъл, тяхната договорена комплексност, вариативността на възможните означаващи ефекти обслужват активно нивата на репрезентацията. Използването на знака-образ самостоятелно или в комбинация със знака-дума (както и обратното) полага основния принцип на трансмисия на смисъла на желаното съобщение и перцептивния израз на означаването в съзнанието на възприемащия зрител на определеното семиотично ниво (лингвистично или пара-



лингвистично). States е прав, отчитайки факта, че като само-изразяване и социална активност, като постановяване на означаващия/знаковия човешки опит, като взаимосъгласуваност в определянето на субекта на едно човешко общество театърът е показване/говорене на/за нещо, т.е. именно репрезентиране на нещо, валидно за съществуването и на актьора и на зрителя, и означаващо неговото действие:

**„The general idea of the representational mode is implicit in much of what we have said about the others. In effect, the self-expressive and the collaborative modes of performance display theatre in its extraverted personality, or what we might call its courtship plumage. In one case, the performer comes forth and astonishes us with the possibilities of virtuosity; in the other, theater says to the spectator, “Why should we pretend that all this is illusion. We are in this together.” Perhaps the more persistent source of theatre’s seductive power is the drama of its subject, or, to use Aristotle’s term in a very loose sense, its *praxis*. Theatre’s endless mission is to be *about* (курсивите са на BS) something, not about men but about their actions, wherein they are happy or unhappy. Theatre is, after all, representation /.../ Behind the representational mode of performance, and our perception of it, is the shared sense that we come to the theatre primarily to see a play, not a performance. Continuing my analogy of the self-expressive with the lyric and the collaboration with the epic, we might describe the representational as the *dramatic* key of theatrical presentation – the key of *he, she, it* and *they* – in which we look in objectively on a drama with a beginning, middle, and end that is occurring before our eyes. /.../ All of the actor’s artistic energies now seem to be bent toward becoming his character and, for the audience, they cease to be artistic energies and become the facts of his character’s nature. It has nothing to do with credulity; the audience simply sees through the sign language of the art to the signified beyond. The play is not a text, classic or brand-new, out of which theatre magic can be made; it is now an enactment**

of significant human experience. /.../ So the virtuosity now lies in the power of the subject, the collaboration in the mutual agreement by actor and audience on the value and appropriateness of the subject to the community of men. /.../ Theatre is not simply an interesting fiction being performed it is a *collaboration*, a set of mannerly assumption about our participation in these other two modes of perception.”(курс. БО) (States, 1985: 181-183)

Ако продължим да разискваме естеството на спектакъла като отношение между лингвистичната и иконичната конвенция, тук много успешно бихме могли да се позовем на Barthes, който във своето изследване „Rhetoric of the Image” разглежда взаимната дублираност на образното и словесното съобщение като референция на едното към другото и обратно: „**certain of the information given in the text by a phenomenon of redundancy or does the text add a fresh information to the image.**” (Barthes 1977: 33-41) Според него, взаимодействието между двете би могло да се изрази чрез функциите им на *установеност* и *подмяна*, т.е. именно процеса на взаимозаменяемост или прехода от статично към динамично естество и преливане на едното в другото. Barthes подчертава, че принципа на установеността засяга стремежа да се фиксират променящите се поредици от значения, които относително съществуват в полисематичната аура на изображението и тъй като, иконичността на всички образи по презумпция е полисемантична, да се ограничи до минимум многослойността на значенията и относителната нестабилност на *significance*. А функционалността на подмяната, от своя страна, допринася за стимулирането на взаимоотношенията между иконичната и лингвистичната изразност, тъй като „**the words, in the same way as the image, are fragments of a more general syntagm and the unity of the message is realized at a high level, that of the story, the anecdote, the diegesis.**” (пак там) И в този смисъл, той доуточнява, че в сравнение със статично фиксирания иконичен образ на картината, в театъра тази иконичност е изключително динамична и принципа на образно-словесната (и съответно, обратната) подмяна би могъл да играе изключителна ключова

роля в изграждането на общия контекст на произведението (театър и кинематография), където **„dialogue functions not simply as elucidation but really does advance the action by setting out, in the sequence of the message, meanings that are not to be found in the image itself.”** (пак там)

Различима от едно статично изображение, динамичната същост на знаците в театъра позволява пълната взаимозаменяемост между изображението и думата, като продуцирането на смисли, в повечето случаи, се умножава значително, което в зависимост от компетентността на възприемащия зрител може да го обърка или да му отвори нови хоризонти на сигнификация. В зависимост от степента на взаимодействие между образа и думата е възможно те да стимулират развитието на сценичното действие или съответно, при по ниска степен на интерактивност, да подминат/заобиколят основното значение, оставяйки отворен *significance* в процеса на репрезентацията и възприятието. Степента на доминация на двата типа знаковост определя и вида възприятие, съответно слухово (при лингвистичната доминация) или визуално (при иконичната доминация). Разказът за убийството на краля в „Хамлет” е доминиран първо от лингвистична изразност, бидейки само разказ с думи, но показан от актьорите на принца като изображение, впоследствие той е продължен (доминиран) и като иконична изразност, предизвиквайки агресивен ефект на въздействие, какъвто вероятно не би се получил при единична употреба на един от принципите. Самата промяна на наратива от слухов към изобразителен, т.е. смесването, взаимодействието на двата принципа фиксира абсолютната зависимост на словесната и изобразителната знакова конвенция в една сценична театрална среда.

По отношение на принципа на установеност на значението нещата биха могли, до известна степен, да се усложнят, тъй като, взаимозаменяемостта на отделните (вербални-невербални) знаци не винаги предполага тяхната абсолютна синхронност в превеждането на смисъла. Когато имаме припокриване на лингвистично с иконично значение

(говори се за убийство и съответно, се изобразява самото убийство, във вече цитираната по горе сцена от „Хамлет“) бихме могли да уточним, че в случая знаковите системи репродуцират идентично и силно редундантно денотативно послание, което слухово и визуално се възприема от зрителското съзнание с еднакъв *signifier*. Но при едно разминаване между лингвистичния и иконичния знак (фиктивната лудост на Хамлет) вече се продуцира едно конотативно съобщение, което предполага усилието да се установи конкретният смисъл на неговата материална (визуална/невербална) нормалност спрямо логиката на неговата лингвистична (словесна/вербална) лудост. Тук вече не ни интересуват денотативните стойности на отделните знакови системи, а преди всичко пресупозицията на тяхното *signified/signifier*. Подобна оксиморонна и парадоксална същност на сценичния акт е изключително характерна за театъра на абсурда, както и за феноменалните теоретични театрални експликации на Artaud (1932) и Witkiewicz (1919), където подобна конотативна бинарност (в много отношения, достигаща до абсолютно отсъствие на логика или смисъл на значението) играе силно знакова роля по отношение на формата и изразността на спектакъла. Когато едни знаци изискват наличието на други знаци, за да бъде лансиран смисъл, компетентността на възприемащия зрител изисква високо ниво на посветеност в процеса на декодирането на значението (при японските театри „Но“ и „Кабуки“, индийския „Катакали“, Пекинската опера конотативният принцип е основно изразно средство и в този случай, знаковата система предполага едно ритуализиране на смисъла и максимално усложняване на сценичния семиозис, което, съответно стеснява до максимум сферата на влияние на подобен театрален дискурс. Декодирането на сценичното съобщение тук изисква владенето на специфичен театрален език, чието ниво на овладяване предполага и съответното ниво на разбиране, което е и предпоставка за изключително ниското ниво на комуникация между подател и адресат.

В много отношения, принципите на установеност и подмяна на смисъла се съвместяват симултанно в процеса на театралното показване и понякога взаимното напрежение между образа и думата, в акта на взаимодействие помежду им, играе решаваща роля в изграждането на знаковата среда. Колкото и театралният спектакъл да е съвкупност от строго формулирани знакови системи и логически знакови конструкции, ползвани от творческия акт, огромната мобилност (знак-на-знака-на-знака-на-обекта!) на театралните знаци и креативната им динамика предполагат наличието на един неограничен семиозис на означаването. Характерът на театралните знаци и тяхната специфика: константната им игра на отсъствие и присъствие в сценичното случване, стратегическата им взаимозаменяемост, тяхната тотална рефлексия спрямо зрителското възприятие под формата на означаваща цялост, техните релативни взаимоотношения, зависещи изцяло от зрителската компетенция и способността на възприемащия реципиент да декодира многопластовото им означаване, винаги предполага една степен на несигурност и неопределеност на *signifiers* (разбира се, това в пълна степен би могло да се отнесе и към творческия екип на спектакъла).

## II ЧАСТ

### СПЕКТАКЪЛ И ОЗНАЧАВАНЕ

## Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост

Театралната семиотика (от Bogatyrev, Veltruský, Mukarevský, Zich до Elam, от Pavis до Fischer-Lichte, от De Marinis и De Toro до Alter и Aston/Savona) отдавна обслужва един радикален стремеж за генерирането на идеята за спектакъла като театрален текст, която категорично се явява една иновативна стъпка напред в сферата на разискване на моделите на сценичната знаковост. Би могло да се приеме, че всяка експресия от сцената към публиката се припокрива с един театрален знаков еквивалент, който е прекият резултат от една мултивалентност на знаковите системи на сцената именно като комплексен знаков семиозис: от визуалното до вербалното, от иконичното до символичното, от непосредственото до конвенционалното (Veltruský 1976, De Marinis 1980, 1982, Pavies 1982, Alter 1990, Fischer-Lichte 1992, De Toro 1995, Quinn 1995, Ubersfeld 1999, Elam 2002). Знаковостта (Veltruský 1976) регламентира драматичната фигура като естетически обект (*stage figure*) на сцената (виж и: Mukařovský 1978) и, в този контекст, още пражките структуралисти разглеждат спектакъла като сложна изразна платформа. Otakar Zich в „*Aesthetics of the Art of Drama*” (1931, 1986) и Jan Mukařovský в „*An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure*” (1978) базират една част от своите разсъждения върху семиотичната природа на театралните репрезентация и комуникация. Както казва Elam в своето изследване „*The Semiotics of Theatre and Drama*”: **“...in 1930s the Prague School theatre theories radically changed the prospects for the scientific analysis of theatre and drama”** и **“laid the foundations for what is probably the richest corpus of theatrical and dramatic theory produced in modern times”** (2002: 4)

Наследявайки търсенията на пражките структуралисти, бихме могли да продължим напред и да констатираме, че знаковата характерност на

театралния спектакъл има изявено диалектическо естество, репрезентирайки *нещо*, бидейки феномен, въплащващ едновременно двоична реалност - материална и идеологическа, т.е. репрезентиртаща знаци на знаците, което е и фундаменталният елемент на перформативния текст (Bogatyrev 1976). Цялата сценична знаковост, подобно на тази от всекидневния живот, се свежда до вербална и невербална, формално разгърната във времето и пространството (Jakobson 1987). В една изявена вербална комуникация на сцената е необходимо да се знае как се кодира и декодира този сценичен език и как, най-важното, се оформят тези комплекси от естетически знакови системи в спектакъла. Цялостният спектакъл, като текст, семиотичен конструкт от знаци и знакови формирования, е именно дефиниран комплекс от кодове, които в повечето случаи са свръх-театрални културни кодове, върху които се базират вторичните знакови системи на спектакъла – литература, музика, изобразително изкуство, митология, религия, дори и самия театър, като изкуство. Перформативните кодове (знакови системи) в спектакъла функционират обикновено на симултанен принцип (парадигматично) или линейно (синтагматично), като по този начин те активно продуцират *signification* (De Toro 1992: 52). Знаците, които зрителят получава от вариативните знакови системи на сцената се възприемат на принципа на симултанния контакт, които, сами по себе си, са в синтагматична връзка помежду си, произвеждайки *signification*. Позовавайки се на De Marinis, ние бихме могли да категоризираме перформативния текст като *macrotext* или *text of the text* (De Marinis 1993: 47-59) произведен от вариативни серии от частични перформативни текстове, които в контекста на цялостния спектакъл конституират уникалния експресивен резултат, компилативен продукт от слово, музика, костюми, жестове, танц, пластика на тялото и др. Също и De Toro, основавайки се на тезата на De Marinis, констатира, че тези текстове (елементите на общия перформативен текст – бел. моя) се конституират и явяват в един обобщен смисъл, като:



„/.../ a) the special or *performance context* (всички кypc.-FDT) that consist of the *conditions* of production and reception of the PT [performance text – бел. моя] /.../ b) the general or *cultural context* that is made up of the ensemble of cultural text, whether they be from the theatre (mime, scenografical, dramaturgical, etc.), or from outside theatre (from literature, pictographic, rhetorical, philosophical, etc.) and these belong to the synchrony of the PT. That is, they are socio-cultural surroundings of the PT. In fact, these texts are *intertexts*. Also, both the theatre texts and extra-theatre texts form the *general cultural text* (GCT). The articulation of these two contexts is fundamental in understanding every PT, for in the first case (*performance text*), the elements for understanding the PT are provided *in situ*, and in the second case (*cultural text*), the referents of this text are inserted into the GCT. Any analysis of performance should necessarily consider both contexts if it is to be competent (De Marinis 1980). It is only in the PT that both contexts are found, for in the DT (dramatic text – бел. моя) the performance context is absent as performance, as enunciative situation and as production of this situation.” (De Toro 1995: 53)

В сценични условия, създаването на цялостен корпус на театралния текст изисква създаването на смисъл, приложим към общото тяло на спектакъла и изграден от индивидуалните елементи на този текст. Тук отново опираме до компетенцията на зрителя, но вече сме подвластни и на принадлежността му към дадена културна общност. За един ортодоксален зрител, представител на европейската култура, един спектакъл на театър Но, изграден като текст в източните културни традиции, е меко казано, непонятен. За да се превърне спектакълът в понятиен текст е необходимо кодовата система на културната среда да бъде адекватна на зрителската, т.е. да бъде изградена на базата на един общо-понятиен език. Проблемът за езика, като вербално средство е особено болезнен в една театрална реалност, разбира се, в ситуациите когато словестността доминира значително над визуалната експресия. Но във всички случаи, единство на

езиковия конструкт при изобразяването и възприемането на спектакъла е необходимо в процеса на декодирането на един, ако се доверим на Pavis, театрален *metalanguage*:

**“The status of the language used in the description of the performance is highly problematic; we might define it as metalanguage, but this metalanguage either employs a linguistic discourse or on the contrary is articulated by means of an independent system of units. There, too, only a *semiotics* (in a sense used by Greimas) would be capable of visually representing the theatre object described, of giving a symbolic notation to it, i.e., a notation which “uses in the conventional graphics (geometrical figures, letters, abbreviations, initials, etc.) a set of symbols” and “is used in the visual representation of constitutive units of a metalanguage” (Greimas 1979:257) No metalanguage of this type has ever existed for theatre: this can easily be explained by the diversity of meaning systems in performance and the impossibility of homogenizing them into one sole notation. Thus we have to return to a semiology which attempts at best to combine iconic notation and symbolic notation, to assume the presupposition of its critical discourse and to match its theory to the particular performance. Consequently, one should not detach the metalanguage from the analyzed object, but should seek its traces or suggestions within the performance itself.” (Pavis 1982: 114)**

Възприемайки общата перформативност на спектакъла зрителя реагира на слухови и визуални обекти, които реферират смисъла на показаното в съзнанието му, като в процеса на възприемането те се отделят като симултани и последователни. Тук можем отново да се върнем към Jakobson, приемайки че **„a complex visual signs involves a series of simultaneous constituents, while a complex auditory sign, as a rule, of serial successive constituents”** (Jakobson 1987: 469). Jakobson изхожда от презумпцията, че слуховата среда (знак) в рамките на речта ( в

нашия случай, сценичната реч) е като цяло полифонична и се конструира и възприема като комплекс от **„phonemes, simultaneous bundles of distinctive features”**(пак там: 469) характерни със своите пространствени и времеви означаеми (пак там: 471). Представянето на речта се **„conceptualize by the speaker which implies no time sequence; the message as a whole may be simultaneously presenting the mind of the speaker, [...] the performance itself, [which includes] two faces – production and audition” and “the stage of comprehension, where the sequence appears to be changed into a concurrence”**( пак там: 472). Тук бихме могли да констатираме, че тази симултанност на възприемането придава на сценичната реч едновременно времеви и пространствени характер, като това би могло да обхване, също така, жестовите и пространствените форми в контекста на техните комуникативни и естетически театрални функции. Разбира се, теорията на Jakobson не засяга конкретно театралния спектакъл, а литературната форма, но е перфектен пример за това как бихме могли да регламентираме речта (актьорското слово) като част от театралния текст. Тук можем да дефинираме театралния текст като **„composed in the language of theatre”** (Fischer-Lichte 1992: 181), като този език **„is characterized in particular by the fact that it cannot be reduced to one smallest homogeneous unit, but is instead comprised of heterogeneous sign system”** и **“cannot all be divided up into their smallest elements of signification”** (пак там: 181) и в този контекст, нека да подчертаем отново, че спектакълът като текст се композира от различни знаци и знакови системи, имащи изявена пространствена и времева среда, които формират и подържат специфичния театрален език. Този текст се пренася посредством два основни компонента на спектакъла: актьорът и сценичното пространство (на които ще се спрем в следващите две глави), единствените, които биха могли да пренесат и останалите знакови системи. И едно подобно пренасяне в много отношения е не само вербално (лингвистично), но и невербално (актьорски телестност и жест, архитектура на пространството, звукова и светлина среда), т.е. тази универсалност на перформативния текст позволява на

всеки зрител, независимо от лингвистичния му опит, да го „прочете“ в голяма степен, основавайки се именно на взаимодействието или напрежението, ако се позовем на Ubersfeld, между драматургичния и перформативния текст:

**„The shaping of space by physical movements and by *phone* (звук – бел. моя, курс. - AU) can be determined or informed by a reading of textual structure, but those physical movements can also have a history, a precedence against which textual structures (syntactic, for example) might be applied (or not). Physical, gestural activity (mime or other) can construct, finally. A space that develops in a parallel or indeed even opposite direction to that which might arise from the imaginary of the text.”**  
(Ubersfeld 1999: 112)

Същинското представяне на смисъл в театралното пространство е резултат от разбирането, от страна на зрителя, на този перформативен текст като прочетен посредством актьорското превъплъщение в пространството на сцената (жестово/визуално) и именно в театралния спектакъл **„establishing the ‘I am here in the space’ is achieved both by verbal and gestural deixis. In speaking the dialogue, the actor is also using the body to point to her/his relations to the on-stage dramatic world, her/his action within it”** (Aston&Savona 1991: 116) Текстът на спектакъла би могъл да се разглежда като комплексен продукт, в смисъла на конструиран от множество знакови носители- писан текст, картини, изображения, материални обекти, звуци, самите актьори и сценичното пространство. И тук, всеки един от тези компоненти се явява един вид медиум, посредник между два или повече знаци в една или множество знакови системи, където комуникацията по между им поражда основния език на спектакъла като текст. Самата хетерогенна природа на театралните знаци позволява създаването на подобна мултимедийна среда, в която знаци от една знакова система, кореспондират и се пре-предават към друга знакова

система и това, би могло да се осъществи от един или повече знакови посредници. В една материална сценична знакова система, каквато например е сценичната архитектура, биха могли да се намесят чисто лингвистични знаци, които да бъдат пренесени посредством звуци или телесност (други знакови системи) като формират текста на спектакъла в неговата специфика (дървото или камъка на сцената може да се движи, танцува, говори, да издава звуци, да пее). И в подобен случай, основният смисъл на театралния текст се генерира от посредничеството на отделни компоненти на различните знакови системи, превръщайки го в генерален посредник между смисъла и значението на възприетото от зрителя. Като всеки един от знаковите компоненти може да се изявява като основен и генеративен медиум в отделните смислови конструкции на театралния текст, стига това да обслужва в достатъчна степен смисъла на спектакъла, Това, разбира се, зависи и от личния избор, формообразуване и комбинацията на знаците и знаковите системи защото **„there is a sense in which signs, or certain kinds of signs, or signs in a certain stage of their life cycle, achieve their vitality – and in turn the vitality of theatre – not simply by signifying the world by being of it.”** (Bert O. States, 1985: 20 - курс. BS). Когато създаващият спектакъла избира да олицетвори рухването на един цял свят посредством Пета симфония на Бетовен и разрушаването на сценичната архитектура в буквалния смисъл, пренасянето на информационния обем, нужен за комуникацията творец-зрител, е резултат от частния избор при формообразуването и комбинацията на знаците и знаковите системи, т.е. спектакълът като текст е резултат от личен избор. Би могло да се спомене, че този личен избор на *signifier* кореспондира с декодираното от зрителя, но тук отново опираме до неговия интелектуален капацитет (което беше обект на разглеждане в предишна глава от тази работа). Изключително индивидуалният подход на означаване и декодиране в перформативния текст е типично и характерно за повечето съвременни спектакли (Helbo 1982: 1-9, във Fischer-Lichte 1992: 179 ). Смисълът на перформативния текст, декодиран на базата на едно вътрешно поле на означаване

(персонален избор), винаги е зависим от елементите си, всеки от които се обуславя от друг елемент от системата на същия този текст в една съвсем не-формална зависимост от всички предварителни обстоятелства, формиращи и генериращи основното значение. И тук отново можем да подчертаем, че в изграждането на всеки перформативен текст се ангажират множество хетерогенни знаци (кодове) и огромен обхват на различни знакови системи, което констатира и De Toro:

**„The theatre performance is textualized in that a series of common codes function on-stage and thus are disseminated in various *performances as text* (курс. FDT). The particular nature of the PT (performance text – бел. моя) resides in the fact that, when compared to other dimensions of theatre, there is a heterogeneity of codes, a complexity over and above the dual absence of the performance object: „a first time as ‘scientific’ object ... and a second time as material, ‘pre-scientific’ object”.(De Marinis 1980: 202)”**  
(De Toro 1995:52)

Като в процеса на регламентирането на кодовата система на перформативния текст и изхождайки от партикуларната му природа, той адекватно го дефинира като *pluricoded*:

**“The heterogeneity of codes does not simply mean a plurality of codes or the simultaneous presence of diverse codes of sub codes. A clarification is needed here on what is meant by code, for there are various ways of defining the term code – at least five, according to Eliseo Veron: a) code as synonym of *la langue* (всички курс. - FDT), that is, as an ensemble of rules necessary for producing the message or speech (generally, the following equivalences are made: code-*la langue*, message-speech, at least from a linguistic perspective); b) in the area of theory of information, code designates the ensemble of transformation that make it possible to pass from one system of signs (for example, morse) to another (*la langue*); c) as**

a synonym of 'ensemble' of '*contraintes*' that defines the nature of the signifier of a given system; d) In the area of semiotics, it is a repertoire of units (signs) common to the users and that is used for communication; e) finally, code can refer to a social practice, that is, the ensemble of institutional norms that make up the way social system functions. (Eco 1976, 1979:49-50) Code as used here has three meanings: it is a social code, the ensemble of rules or the repertoire of signs. At the basis of these different ideas, however, there is a common fundamental element: a code is invariable a group of rules that regulate a message, whether this be linguistic or of some other nature (gesticular, musical, etc.). Whereas verbal text is monocoded, the performance text is pluricoded, not only because it includes various types of codes, but also because it has substances of expression (visual, gesticular, auditive). The theatre performance, however, is characterized as being pluricoded." (De Toro 1995:52)

Възприемането на спектакъла като театрален текст или перформативен текст, безспорно е свързано с наличието на един специфичен театрален код, който да действа нормативно относно произвеждането и предлагането на смисъл и значение по линията сцена – публика. Подобен код може да бъде актьорската телесност, сценичния жест, сценографията или костюма, вокалната или музикална партитура. В традицията на театър Но, Кабуки, Катакали, Пекинската опера жестовата и телесна експресивност на актьора изграждат основния концепт на този театрален код. В традицията на Брехтовия театър, тъй наречените *зонгове* (songs – песенни мотиви, допълващи и регулиращи общия контекст на сценичното действие) могат да се възприемат като основен понятиен код при възприемането на смисъла. В една традиция на античната драма или литургическата и полулитургическата драма от Средновековието, появяването на божеството като *deus ex machina*, както и разиграването на познати митологични или библейски мотиви се явява не само визуален, но

и специфичен лингвистичен код. Такива примери биха могли да се посочат много, но по-важното е да отбележим, че всеки специфичен театрален код, независимо от знаците и тяхното комбинирание, се влияе в изключителна степен от отношението му спрямо свръх-театралните културни кодове, на които се основава всяка доминираща културна система. Подобен принцип на взаимодействие и зависимост засяга всяка театрална среда, независимо дали се отнася до един психологически и реалистичен или не-реалистичен и авангарден спектакъл, като в същността си би могъл да бъде **„the vehicle that generates the aesthetic object as a dynamic image in the minds of the perceiving audience”** (Quinn 1989:76). Подобна гледна точка се основава на идеята, че и актьорът и зрителят са в една едноизмерност на общата първична културна система, която доминира в общия театрален текст. Едно сценографско решение, с необходимата стилистика или костюмите, в тяхната характерност, могат да ни реферират съответната среда, епоха, социална класа, събитие (както, съответно и типа театрална конвенция). Подобна е ситуацията и с езика или драматургичния текст, които биха пренесли съответния смисъл единствено ако конкретната сценична релация реферира успешно спрямо съответната културна система (код), тъй като **„in the theatre, a focusing of codes is the norm; there is usually hierarchy of signs systems that triggers the elimination or temporary domination of a given system”** (Issacharoff 1989:104) Различните първични културни системи в мимезиса на спектакъла – език, актьорска експресия, мимика, жест, типа движение, грим, костюм, интериорния дизайн и цялостната сценография са структурални елементи, определящи естетиката на всеки свръх-текстуален културен код в рамките на перформативния текст и са неотменна част от създаването и реферирането на смисъла и значението, където **„in semiotic terms, the signs of that system can be defined as all fictional vision of a world, that is, all vision of world communicated in fiction /.../ the association between signifier and signified is provided by the special code** (хипер или екстра-код – бел. моя) **of the system of world vision”** (Issacharoff 1989:130) . И от тук, съответната



зрителска компетентност позволява да се прехвърлят смисъла и значението от сцената към зрителната зала, основавайки се на възможността да се пренася съответният смисъл, конструиран от елементите на съответния перформативен текст, където **„the impact of the cultural performances depends, of course, on the expectations of individual spectators”** и **„the exact mechanism by which referentiality, theatrical performance, and cultural performance interact in a given Performance depends on many factors: condition of the production, intention of producers, dispositions of performers, composition of audiences, evolution of culture, and social pressures.”** (Alter 1990: 79 – курс. JA). Подобен ракурс към доминиращата културна система е в основата на регламетирането на всяка театрална конвенция, включително и съвременната. Трябва да отбележим и факта, че в контекста на спектакъла, като перформативен текст, гореупоменатите свръх-театрални културни кодове могат да се съотнесат и към всяка вторична културна система, като литературата, изобразителното изкуство, музиката, киното, мита, религията и др. (Fischer-Lichte 1992). И ако в този контекст отново се върнем към De Marinis, можем да подчертаем, че перформативният код **„is that convention which, in the performance, makes it possible to link determined contents to determined elements of one or more expressive system** (курс. MDM)” (De Marinis 1980: 215, в De Toro 1995: 53), като едновременно с театралния спектакъл ние можем да открием подобен код и в различните художествени практики, както и във всекидневния живот. Но това, което прави театралния спектакъл действително уникален е използването на този театрален код като елемент от *общия културен текст* (De Toro 1995, курс. мой) в рамките на театралния текст, по строго специфичен начин и чистата взаимозаменяемост и усвоимост на кодовете, били те лингвистични, проксемични, визуални и др., именно като кодове, принадлежащи към конкретната доминираща културна среда на перформативния текст. Защото перформативният текст се явява като дискурсивен конструкт именно във взаимоотношението на самия спектакъл със специфичната културна

система(код), където „***the preformance code are the result of the usage, more or less particular and specific, in the performance, of non-specific cultural codes...*** The distance between an *extra-performance code* (as we will call the cultural code *before* its use in the performance – for example a code of an everyday gesture) and the *performance code* the gestures of the actor in a performance) varies notably according to performance, ‘genres’.authors, periods, etc.” (De Marinis 1980: 224, в De Toro 1995: 53, курс. – MDM) и рефлектира в зрителското възприятие, като перформативен код, именно когато културните и свръх-пеформативните кодове се конфигурират в перформативна цялост. Цялата съвременна театрална ситуация се основава на взаимоотношението между театъра (като цяло) и спектакъла (като перформативен текст), като се налага идеята, че театърът, в същността си, е единствено и само спектакълът, който се представя, а перформативния текст „***is a performance unit which the analyst’s intention (or the intention of the ordinary audience member) designates as semiotically complete.***” (De Marinis 1993, 2004:244)

## Актьорът в пространството на сцената – семантика на превъплъщението

В своята студия „The Prague School Concept of the Stage Figure” Quinn (1989) определя идеите на Aristotle и Diderot като изходна позиция за едно радикално осмисляне на театъра като семиотична знакова система. Разбира се, тук той визира предимно теориите на пражките структуралисти относно *stage figure*, но предполага и едно солидно влияние върху тези теории и от гореспоменатите автори в една чисто семиотична перспектива. Както Quinn подчертава, Aristotle’s Poetics и Diderot’s Pradox of Acting би трябвало напълно неформално да бъдат възприети като *pre-semiotics acting theories*, които дълбоко се фокусират върху проблема за актьорската репрезентация като сценично превъплъщение от позицията на една дистанцираност като подход за създаването на всяка творба на изкуството (1989). Тук би могло да се отбележи, че дефиниранто на актьорския знак от Mukařovský също кореспондира успешно с положените в аристотеловата Poetics идеи: **„for the structure of any given work [of art] it is very important to know whether it treats its subject as a ‘real’ (perhaps even documentary) one or a ‘fictitious’ one whether it oscillates between these two poles”** (Mukařovský 1977: 7) Самият Aristotle не разглежда, в частност, актьорското действие отделено от теорията на драмата. Но неговото отношение към езика, като принцип на изразяване, би могло да се приеме като идея за една формална теория на актьорското превъплъщение: **„Aristotle comes closer to a distinction between diction, the medium of language (актьорът – бел. моя), and thought, its object”** (Quinn 1989: 75). По-късната концепция на Diderot, която аргументира формалната нужда от емоционален актьорски потенциал в репрезентираното на сцената, изглежда повлияна именно от аристотеловата Poetics. Неговата позиция би могла също да се възприема като основа за създаването на съвремените идеи на една компаративна театрална семиотика - от теориите на пражките структуралисти до напълно

съвремените търсения в тази област или, както казва Quinn: **„Diderot’s discussion of the French actress Clarion frames the problem of the paradox of acting in terms that are drawn from Aristotle, yet continue to dominate our understanding of acting technique today”** (Quinn 1989:75)

От Aristotle насам театралните теоретици (в частност - семиотици) се опитват усилено да дефинират актьорското превъплъщение като комуникативен канал и репрезентативен език. Актьорското превъплъщение, като част от театралния спектакъл или перформативния текст е и форма на езиково представяне (в повечето случаи) и би могло да се възприеме като наратив по отношение на зрителя. В резултат на това, ние бихме могли да възприемем театралната сценична комуникация като знакова трансляция между актьора (транслатор), който именно оперира и манипулира кодовете на системата в хода на разказа (драматургичния текст и спектакъла, както и техните сценични репрезентации) и зрителя. Може да се приеме, че репрезентирането на локална или глобална културна знаковост характеризира съобщението (посланието) и артикулира с персоналната възприемчивост на ниво съзнание (Quinn 1995, Torop 1995, Doležel 1998)

Аристотеловата визия за актьорското подражание (превъплъщаване) безспорно е повлияна от концепцията на Plato за изкуството като подражание на божественото или на истинската идея, която интелектът спонтанно извлича от детайлите на сетивата и съзнанието (Aristotle/Butcher 1927: 153). Именно в своята Poetics, Aristotle генерира Платоновата идея за *mimesis*, една рационална визия за реалния свят като несъвършено копие на един идеален архетип (пак там : 122), към драматическото изкуство:

**„Epic Poetry and tragedy, Comedy also and dithyrambic Poetry, and the music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their general conception modes of imitation. They differ, however, from one another in three respects, - the medium, the object, the manner or mode of imitation, being in each case distinct.”** (Aristotle 7)

С респект към Aristotle, *mimesis* като ярко естетическо действие далеч не е просто и само подражание на реалността, репликация посредством технологията и метода на изкуството. *Mimesis* е подражаването на „**one of three objects, - things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be**” (Aristotle 97). Актьорът трябва да подражава (превъплъщава) не това което му е дадено по презумпция от заобикалящата го реалност, действителния природно проектиран свят, а това което фигурира преди него, като идеална образност и представа на тази реалност, нещо като *идеален архетип* (подобни идеи в съвременната театрална теория са изразявали Witkiewicz 1919, 1959, M. Chekhov 1953, Artaud 1932, 1958, Grotowski 1968, Barba 1995 и др.) . Защото, ако актьорът умее да „**imitate things as they ought to be, he may place before him a unrealized ideal**” (Aristotle/Butcher 1927: 122). Произведението на изкуството (в нашия случай, театралният спектакъл) е реален продукт на естетическото въплъщение на *ideal image* or *imaginary substance*, които съвсем не е нужно да кореспондират с това, което е било или трябва да бъде превъплътено. Взаимоотношенията между драматургичния текст и перформативния текст, като *imitated object*, е вече семиотичен проблем, разгръщащ своята знакова изразност именно чрез актьорското превъплъщение, дотолкова, доколкото драматургичният текст *signifies* действието, емоциите и характерите посредством лингвистична среда или езика, а перформативният текст е пряката визуална знакова интерпретация на това означаване (превъплъщаване) като *signification*. Именно естетическата репрезентация в спектакъла се характеризира с една изявена дистанция между *real object* и *ideal image*, между материалната изразност на перформативния текст и неговата експресия (лингвистична/езикова изразеност), като действителен артефакт между *signified* и *signifier* (Lotman 1977, Bogatyrev 1982, Eco 1984, 1994, Hinz 1992, Maneti 1993, Lecoq 2000).

Същността на Аристотеловите идеи относно артистичното въплъщение/имитация се състоят в различието между *natural imitation*, като

конструктивен принцип на развитие и организация на човешкото съществуване „**implanted in man from a childhood**” и *artistic imitation*, тази страст към дълбокото превъплъщаване на света в „**harmony and rythm**” (Aristotle 15). Тези знакови принципи на превъплъщаването реално са двете страни на едно неразделно цяло, конституиращи перфектно актьорската креативност. *Natural imitation* се въплъщава от естествени знакови образувания организирани на принципа на подобността, докато *artistic imitation* се организира от произволни знакови конструкции, структурирани от една художествена конвенция. В театралния спектакъл, където действието е предварително указано и провокира зрителския интерес, знаковите структури са не само конвенционални, но и комуникативни, предаващи, посредством жестови форми, информация за обекта/сценичната фигура към публиката:

**„This is the appropriate point at which to recall Aristotelian notion of mimesis as (theatrical) representation. This notion leaves the potentially conflictive horizontal imitation of others [Peircian model] to the subject-matter on stage and retains as its formal definition only the conflict-free vertical representation of reality [Saussurean model]. In the ordinary scene, the Aristotelian concept of mimesis applies not to the original appropriative gesture, which depends on the other mimetic model, but to the new designative-representative gesture of the sing.”** (Gans 1995, 2003: 5)

От позицията на една съвременна дистанция, Аристотеловото понятие за *mimesis* се придържа към въплъщението/имитацията и репрезентацията на персонажите и техните действия, като и двете биха могли да се възприемат освен в естетическия и в антропологически смисъл (Sebeok 2001) и на ниво спектакъл, *stage figure* (като знак) функционира и се представя не само като физическо превъплъщение и репрезентация, а също и като комуникативно средство между сценичното пространство на актьора и пространството на публиката: **„The sign does nothing but ‘point’,**

**not in anticipation of further action, but as re-presentation, calling to attention” (Gans 9) И, тъй като, театралният спектакъл, в същността си, се конструира именно на принципите на превъплъщението или *mimesis*, то актьорът реално подражава/превъплъщава и репрезентира *stage figure* като конкретна семиотична система, структурирана от множество семиотични единици (знаци/кодове). Театралният спектакъл като семиотична система е комплекс от вариативни форми на *mimesis*, комбиниращи няколко семиотични структури:**

**„ /.../ imitation does not let us merely see again something that we already saw, but provides an image of what could not have been seen at all. Mimetic activity is singular, yet the particular visible form of representation lets the universal, the possible, and the intelligible shine through. The actions of an Agamenon or an Oedipos are subjects for the actor’s mimetic activity, yet *in themselves* they are representations of the idealized characterizations of human actions and personages /.../.” (Drost 1986: 311)**

Ако се позовем на една доста по късна репрезентативна теория на актьорското превъплъщение, в *Paradox of Acting*, Denis Diderot се вглежда внимателно в причините, по-горе споменати като емоции, които формулира като основно средство за актьорската креативност. Той изследва диалектиката на взаимоотношението актьор – характер (при пражките структуралисти вече сме свидетели на превръщането на тази релация в *stage figure*), противопоставяйки се на нео-каласицистичните канони за взаимозависимостта на двата автономни субекта (драма/актьор):

**„It is hardly surprising that acting and actor occupy a central place in Diderot’s thought. Standing at the intersection of the written and the oral, the intellectual and the corporal, mediating between one symbolic system and another, translating from one into another, the actor rehearses or repeats the text of an Other” (Gossman & MacArtur 1984: 113)**

Diderot разглежда ролята на актьора като двоичен продукт, следствие от драматургичния персонаж и присъствието на самия актьор като характерност и тази съвместна корелация поражда образа или *stage figure*:

**„Great actors, all read copyists of Nature, in whatever art, beings gifted with fine imagination, with broad judgment, with exquisite tact, with a sure touch of taste, are the least sensitive creatures. /.../ But he (the actor – бел. моя) is not the person he represent, he plays it, and plays it so well that you think he is the person; the deception is on your side; he knows enough that he is not a person.”** (Diderot 1957: 17-20)

И ако възприемем Diderot от същата съвременна семиотична перспектива както Aristotle, ще видим, че той възприема и поддържа идеята за театъра като структура от символи, които конструират ядрото на театралния спектакъл посредством драматургичния и перформативния текст:

**„Words are more, and never can be more, than symbols, indicating a thought, a feeling, or an idea; symbols need action, gesture, intonation, expression, and a whole context of circumstances to give their full significance”** (пак там: 13)

Този **„context of circumstances”**, според него, конструира актьорската перформативност и креативност. Той изтъква достатъчно ясно явната диалектика на актьорския *mimesis*, това превъплъщаване на човешкото поведение и менталните образи чрез изпозването на системата на тялото, жеста, гласа като семиотични средства за репрезентация и комуникация. И както Gossman подчертава, за Diderot актьорът се нуждае от силен фокус върху ролята, търсейки **„the fluidity of the boundary between Self and Other, for he finds the Other in himself and himself in the Other”** (Gossman & MacArthur 1984: 113) Актът на актьорското превъплъщение и



репрезентация изтъква един артефакт, който се поражда от колебанията между натуралната и конвенционалната знаковост. В театралния спектакъл, актьорът изгражда и превъплъщава образа на сцената посредством:

**„ /.../ a great deal of judgment. He must have in himself an unmoved and disinterested onlooker. He must have, consequently, penetration and sensibility; the art of mimicking everyting or, which comes to the same thing, the same aptitude for every sort of character and part” (Diderot 1957: 14)**

Актьорът трябва да вярва действително в своите емоции, но да ги проверява от дистанция и съвсем съзнателно, бидейки внимателен към околните и в готовност да превъплъти всякакви роли, водещи и второстепенни, трагични и комични, в стих или проза, т.е. да владее и прилага всякаква форма на знакова изразност. Приемайки две форми на разделена актьорска перформативност: репетиция и спектакъл, Diderot разглежда актьорската активност като миметична и диагетична, включваща в структурата си и двете форми или в една семиотична перспектива, сценичната репрезентация. Той разделя *mimesis* на две различни части (драматичен характер и актьор), които включват една обща семиотична структура – сценичния характер или това, което пражките структуралисти наричат *stage figure*. Сценичният характер на Diderot се състои от превъплъщаването на драматичната персона (посредством наблюдение, въображение и размисъл) и нейната репрезентация на сцената, като краен продукт, в процеса на спектакъла. И както казва самият Diderot, най-главната задача на големия актьор е да спре да бъде себе си докато е в образа (много по-късно, Брехт ще нарече този принцип *Verfremdungseffekt* - *ефект на отчуждение* на актьора от ролята), но да се вглежда внимателно в другите и тяхната същност с идеята да усилва и манипулира ефектите от това наблюдение, т.е. да превръща превъплъщението в нещо *повече*, в нещо знаково. Актьорът трябва да изгражда образа от **“thought, from study**

human nature, from constant imitation of some idel type, from imagination, from memory” (пак там: 14-15) през целия спектакъл, винаги по най-детайлен начин, възприемайки, комбинирайки, изучавайки, аранжирайки всичко, като означаваща цялост в съзнанието си (пак там: 15). Сценичният характер на Diderot е *знак*, който в процеса на спектакъла произвежда и възпроизвежда знаци и знакови структури (превъплъщение и репрезентация на действие и знаковост) или това, което той нарича *драматича персона (stage figure)* (пак там: 16). И в този контекст, Didrot и Prague School са изключително близко във възприятието си за актьора, приспособяващ като перформативна изразност (текст): действие, дикция, глас, мимика, жест, движение. Тук е уместно да се подчертае, че Aristotle и Diderot безспорно се възприемат като първите сериозни театрални семиотици.

В своята книга „The Semiotic Stage” (1995), Quinn изтъква релацията между идеите на пражките структуралисти относно актьорското превъплъщение (*stage figure*), теоретичните концепти на Michael Chekhov, касаещи *stage mask* (тук не засягаме този проблем, защото *stage figura* и *stage mask* реално проектират една и съща концепция с тази разлика, че при МС тя има дълбока практическа насоченост, свързана радикално със сценичната актьорската техника, което не е обект на това изследване) и съвременната теоретична театрална семиотика (Quinn 1995: 72). Тук бихме могли да конкретизираме, че като функция и структуралност *stage figure (stage mask)* или това, което тук наричаме *актьорско превъплъщение* е чисто естетическото дегизиране/маскиране на актьорската персоналност като изявен семиотичен конструкт, който „**represents someone, that he signifies a role in a play**” (Honzl 1976: 75). И това, безспорно кореспондира с теоретичните концепции още на пражките структуралисти (видяхме, че подобни теоретични идеи се явяват и доста по-назад във времето при Aristotle и Diderot) относно *stage figure* (този въпрос разгледхме в една от предходните глави на това изследване):

**“The stage figure in Zich’s theory is the signifier of theatrical acting, the material artifact for the character on stage as it is embodied by the actor. This body for the character, which has also been suggested as physical guide for the actor in the writings of artists like Michael Chekhov, becomes the vehicle that generates the aesthetic object, the dramatic character. This character exists not as actor’s body, but as a dynamic image in the minds of perceiving spectator.”** (Quinn 1995: 71-72)

Като превъплъщение на сцената, актьорът **„becomes the vehicle that generates the aesthetic object, the dramatic character”** (Quinn 1995: 72). И в този смисъл, като активен резултат от трансформацията на *A* в *B*, се поражда *C* – *dramatic character* или *stage figure* (Bogatyrev 1976). Актьорът, като роля (character) превъплъщава двоична диагетична структура, на *репрезентатив* или *знак* едновременно (видяхме това още при Aristotle и Diderot) и на *миметичен конструктор* ( *stage figure* на Prague School’s, съществува и при практическата актьорската техника на Stanislavskii 1936, Chekhov 1953, Grotowski 1968 и др.) В семиотичната си интерпретация върху актьорската знаковост Fischer-Lichte (1992) разграничава семиотичния процес на сцената като конструиран между *A* (актьора) и *X* (ролята/характера, който актьорът трябва да репрезентира) и *C* (зрителя) по отношение на когото е осъществена цялата активност на *A*:

**“If A cries while depicting X, then she does not cry because she, A, is sad. Rather, she cries in order to show that X is sad or that X is someone who cannot control herself, or that X wishes to appear emotional in the eyes of others, etc. Everything that A does while representing X is done not to achieve a specific end – because everything she does in this case is done not for herself, but for others, for the spectators. Nor does she do something in order to say something about herself as person A, but exclusively in order to show something that refers solely to X.** (Fischer-Lichte 1992: 8)

Fischer-Lichte илюстрира нагледно как се конструира в една сценична среда *stage figure*. Нейните теоретични постановки засягат транслацията от *dramatis personae* към *stage figure* и от тук, към *dramatic character*, което реално представлява, разделен на фази процесът на *актьорското превъплъщение* като сигнификационна система в общата глобална система на перформативния текст или това, което обикновено наричаме театрален спектакъл (подобни идеи се лансират и от Eco 1977, De Marinis 1980, Brušak 1991, Aston&Savona 1991, De Toro 1995, Ubersfeld 1999, Elam 2002 и др.)

Всъщност, в глобалния семиотичен контекст на спектакъла *stage figure* е един от конститутивните елементи на перформативния текст, продукт на актьорската креативност и активната интелектуална конвенция (като възприемане/реакция) в съзнанието на зрителя (вследствие на тази двучна зависимост зрителят възприема това, което обикновено наричаме *dramatic character*). И тъй като, в същността си, театърът е колективно изкуство актьорът, като субект и елемент от перформативния текст, означава и един колективен знак, в строго социален смисъл. И в контекста на създаването на общия *focal point* (магичен израз) на внушението, актьорът акцентира върху транслирането на *semantic gesture* (Mukařovský 1936, 1964, 1978, Deak 1976) на спектакъла към публиката. Актьорското превъплъщение се явява общия композиционен регулатор на посланието и основният елемент на театралния семиозис, изграден на сцената като комплекс от знакови системи. Като по този начин, *stage figure* кореспондира активно и на двете нива: актьорската креативна активност, като процес и естетически обект, както и по отношение на резултата от тази активност, като краен продукт (репрезентация):

**„Two different objects must be conceived by the actor: the image of character that exist in his reading of the play [actor–dramatic text relationships], and the material body that will correspond to and fulfil that**

**image on stage. [actor - stage space, actor - dramatic character, actor - audience relationships] /.../ ... in theory of Psychological Gesture the “archetypal” mental image of the character’s body that underlines all acting choices – we are very close to the Prague School concept of the Stage Figure.” (Quinn 1989: 6)**

Единствено посредством конституирането на *stage figure* или актьорско превъплъщение – продукт на актьорската креативност и обект на зрителската перцепция – се достига до трансформирането на актьорското *показване* в естетически корелатив.

И на края, на финала на тази глава, е редно да уточним, че в процеса на една семиотична рефлексия по отношение на *stage figure* се поражда и една фундаментална трудност при дефинирането на самото означаване на актьорското превъплъщение. От една страна, актьорът е най-важната перформативна единица не само на спектакъла, а и в цялостното конституиране на театъра като семиотична среда. От него зависи: развитието на историята (фабулата), диалогът (доколкото е наличен), художествената фикция, самият *performance in general* и в този контекст, както споменахме в процеса на това изследване, той се явява основният медиатор (*medium*) на перформативността, на театралния спектакъл като семиотичен конструкт. От друга страна, той налага една променлива и непостоянна същност на наличните знаковост и означаване. Знаковите форми, които ползва в процеса на създаване на наратива са характерни с изключителната си мобилност и транспарантност на детайлите, нужни за самото му означаване. В поредицата от различни представления или отделни спектакли, актьорът е в състояние да създадва вариативни форми на един и същи знак, което неминуемо води до промяна на смисъла. И на края, активното мултиплициране на кодовите системи, опериращи симултанно в актьорското превъплъщение (глас [дикцията, паузите и интонацията]; жест [кинетичен или проксемичен], мимика, телесност и движение [танц, пластика]) усложняват дефинирането му като субект на

спектакля. Тук може да се добавят и изключителната субективност на превъплъщението в отношението му към реалността, както и един от най-фундаменталния проблеми - обесивната зависимост и слятост с образа от страна на актьора, в следствие на което се размиват границите между реалност и фикция. Знаковата трансмисия на сигналите/знаците от актьора към публиката, тяхната основополагаща или принципна цел да означават комплексния човешки живот са зависими пряко от цялата илюзорност на представеното на сцената. В процеса на осмисляне на актьорското превъплъщение би могло да се подчертае, че по отношение на конструирането на характера/образа (*stage figure*) актьорското действие на сцената се нуждае от една повтаряемост или ре-продуктивност на знаците или знаковите системи рефериращи към реалния живот (Ruffini 1978, Helbo 1987, Johansen, Carlson, Larsen, Østergaard, Seeberg 1991, Corvin 1995, Pavis 1996, Ubersfeld 1999), което, от своя страна, спомага конституирането на смисъла. И именно умението на актьора, от една страна, да изкаже конкретен смисъл, съпоставим с реалността, а от друга, да го „изроди“ в сценична фикция, биваща подражание или напълно независима реалност, създава спецификата на актьорското превъплъщение, защото:

**„The essential function of the actor are those of *enunciation* and *monstration*. S/he has to speak and show. And indeed, it is high time to reverse direction and show the actor first of all as a producer of discourse and stage action, an enunciator and an ‘actor’: the enunciator and ‘demonstrator’ of complex reality, *her/himself*, but also the character, the theatre, ideas, feelings, the fictio, and the performance: s/he is the point of intersection of all these.”** (Ubersfeld 1991: 158)

### А3 в пространството на сцената

След като в предходната глава разгледахме радикалното влияние, като семиотичен конструкт, на актьорската репрезентация, като *превъплъщение* (*stage figure*), сега е време да се спрем и на другия базисен знаков компонент, без който не бихме могли да означим съществуването на театрален спектакъл, а именно – сценичното пространство (*актьор + сценично пространство = театрален спектакъл* или това, което вече нарекохме *перформативен текст*). Тук, в много отношения погрешно, някой би означил със знак на равенство сценичното пространство и сценичната архитектура (сценография) и съвременно бихме искали да уточним, че това съвсем не е така. Само по себе си, сценичното пространство е повече интелектуално измерима среда, отколкото материален символ на перформативния текст, т.е. освен че носи свой специфичен вътрешен смисъл, то, в същността си, притежава изцяло и знаковите характеристики на сценична архитектоника, като включва в знаковата си структура и самата сценография. Но дали, в дадения спектакъл, съществува сценография, като материален обект на сцената или само празно пространство е без съществено значение (особено в съвременния театрален контекст, който в не малка степен е повлиян от теорията за „бедния театър“ на Grotowski (1968), където сценографията буквално е отречена като сценичен конструкт и където самото присъствие на телесността на актьора в пространството на сцената вече се явява сценографско решение). В това изследване сценичното пространство ни интересува единствено в отношението си към актьорското присъствие като телесност и знак, като духовна среда, в контекста на знаковия семиозис на *performance text*, както и по отношение на взаимодействието между сцената (актьор/пространство) и публиката в рамките на театралната реалност. От тази гледна точка, семиотичният характер на взаимовръзката

актьор/пространство може да се маркира и като мащабно знаково взаимоотношение:

**„It is not merely mechanically that we possess Space and are its center; it is because we are living. Space is our life; our life creates Space; our body expresses it. In order to move from one point to another, we exerted an effort /.../ corresponding to the beatings of our heart. Those heart beats proportioned our gestures. In Space? No! In Time. In order to proportion Space, our body needs Time.”** (Appia 1960: 53)

Театралната практика, в основата си, предполага една теория на взаимодействието между актьора и сценичното пространство, което и в една семиотична перспектива също е **„constructed in relation to the actor”** (Ubersfeld 1999: 119 – курс. AU). Ние няма как да разглеждаме сценичното пространство отделено от присъствието на актьора, тъй като всеки спектакъл се конституира именно на базата на взаимоотношението между актьора и пространството и в един по-глобален семиотичен аспект на театралното пространство и във взаимоотношението им с публиката. На нивото на театралния семиозис, това поражда означаването в полето на един визуален и сетивен театрален текст: а) посредством взаимоотношение на актьорите в/с пространството на сцената, и б) посредством взаимоотношение на актьорите в пространството на сцената с публиката в театралното пространство. Тези отношения пораждат и предполагат освен едно психологическо и емоционално взаимодействие, дори и антропологическо и архитектурно, на ниво човешки взаимоотношения. Fischer-Lichte не случайно припознава пространството на спектакъла като **„a potentially human environment”** (1992: 94), и като сценично пространство го дефинира като **„a segment of space in which A [actor] acts in order to portray X [character]”** (пак там: 101). На едно по-глобално ниво Pavis го дефинира като *theatre space* **„occupied by the audience and actors in the course of a performance”** (1998: 344).



Взаимоотношението на актьора и пространството поражда атмосферата на спектакъла като едно многопластово преживяване, кореспондиращо с възприемането/интерпретацията на перформативния текст, т.е. в този смисъл, от позицията на зрителя, сценичното пространство се разпознава като *това-което-публиката-вижда*. Тук е мястото да отбележим, че като част от сценичното пространство би могло да се положи и *dramatic space* във формите си: *onstage* и *offstage* (*mimetic* и *diegetic*). *Mimetic space* се репродуцира на сцената и се възпроизвежда като визуален продукт за публиката, за разлика от *diegetic space* което се репродуцира в диалога и притежава строго вербална екзистенция. С други думи, *mimetic space* се пренася директно, докато *diegetic space* се пренася чрез посредничеството на езика, т.е. комуникацията е *verbal* и *non-visual*, но на сцената се съотнася, примерно, по отношение на декора и аксесоарите (вж. Issacharoff 1989: 58) Разбира се, съществуват и *intra-diegetic* и *extra-diegetic* пространства, създавани от актьора, но те реферират на други мулти-нива в спектакъла, които са активни предимно на ниво реч (драматургия, сценично слово) и фигурират като такива изключително на ниво съзнание/въображение (вследствие на сценичния разказ, фабула) по линията актьор-зрител. Но, тъй като тук вече навлизаме прекалено дълбоко в едно лингвистично/паралингвистично поле, което не е обект на това изследване, ги споменаваме единствено като възможни семиотични конституенти, касаещи семиозиса на сценичното пространство, в контекста на цялостния корпус на перформативния текст. И ако тук, в известна степен, се позовем на De Marinis можем да констатираме, че сценичното пространство, като комуникативно условие, ангажира възприятието на публиката на ниво *visible space (intra diegetic)* като *explicite type of representation*, а на ниво релация актьор-зрител като *non-fictional (extra-diegetic)* конструктор може да се дефинира като *implicit type of representation* (1993: 152). De Marinis констатира, че:

**„On the basis of the model of a double level communication we can thus distinguish between 1) onstage speech acts (internal to the performance) and 2) extra-speech acts (directed to the audience). On the first level, we usually are dealing with symbolic (or fictional) illocutions and equal illusory perlocutions /.../ On the extra-stage level we can hypothesize instead that /.../ real illocutions and/or perlocutions are produced.” (De Marinis 1993: 151)**

Тази констатация, макар и да засяга предимно лингвистичната визия на спектакъла, ни отвежда до едно по високо ниво на съждение, където би могло да се възприеме и идеята за взаимовръзката актьор/пространство/зрител на ниво театрална комуникация/репрезентация като директно повлияна именно от публиката (като участник в креативния процес на *fictional illocutions* и *speech acts*), продуцираща непосредствени реакции и чувства, породени от визуалното/фикционалното възприятие на сценичното послание. Както споменахме и по-горе, ние сме склонни да разглеждаме сценичното пространство по-скоро като интелигибилно ядро на перформативния текст, отколкото като сценографски конструкт, което, само по себе си, предполага една явна семиотична рефлексия.

В един практически аспект на конструиране на театралния спектакъл въпросът за разпределението на пространството, за/по отношение на публиката и като пространство на самия спектакъл, както и самата взаимовръзка играе съществена роля. Тук можем да игнорираме, за сега, взаимоотношението театрално пространство и пространството на околния свят и да се съсредоточим за малко върху формата на сцената. Самият статут на сцената да бъде основен символ/код, наравно с актьора, на театралния спектакъл се регламентира със самата ѝ поява като сцена-кръг (позната при античното гръко-римско амфитетралното разположение като „орхестра” или „арена”) или сцена-кутия (тъй наречената сцена-палатформа, вариация на фронталната сцена в италиански стил, или това, което днес познаваме като театрална сцена) поради факта, че именно тази

поява бележи скъсването на театъра с произволното площадно пространство (Ubersfeld 1982, 56-58), характерно за народните игри и ритуали или пътуващите театри. Появата на сцената, във вида в който я познаваме днес, явява процеса на имитация (като репрезентация на фиктивна локация или свят), разпростиращ се в рамките на сцената (като физически лимит) и като знакова натовареност на самото сценично пространство, биващо *подобие* на реалния свят. И макар този тип сцена да има повече практическо отношение към елементите на играта и самата материална конституция на театралния спектакъл, отколкото към строго интелигибилната природа на театралната фикция, нейната поява репрезентира самата същност на театралното изкуство като знаково превъплъщение на въображението за света, този, който ни заобикаля и този, който бихме могли като архетипен за нашето съзнание.

В хода на изложеното до тук, конституирането на сложния свят на миксираната реалност, взаимодействието между реално и въображаемо, като естествена необходимост на театралното изкуство, е изключително характерно за съвременния спектакъл, изправен пред острия критерий на публика, чието съзнание е буквално пренаситено от информационния поток и в този смисъл, изключително трудна за убеждаване по отношение на художествената фикция. Защото пренасянето на смисъл от сцената към публиката става посредством пространствената актьорска проекция на перформативния текст, придаващ нова пространствена формация на означеното на сцената и в този смисъл, и нова знакова ситуация между сцената и публиката. Взаимоотношението между актьора и пространството е перфектният начин за интегрирането на смисъл по отношение на публиката, взаимоотношението между публиката и пространството е перфектният начин за разбирането на този смисъл и за интегрирането на означаване спрямо актьора, като и двете релации са породени от креативна воля. Този процес кореспондира донякъде и с принципа на *double-framing*, който се дискутира от Bennett именно в комплекса актьор/сцена/публика на ниво способност на публиката да декодира: „**The outer frame contains all**

**those cultural elements which create and inform the theatrical event. The inner frame contains the dramatic production in a particular playing space. The audience's role is carried out within two frames and, perhaps most importantly, at their points of intersection.” (Bennett 1997: 139)**

В един съвременен контекст, пространството на спектакъла, съотнесено към релацията актьор/зрител, предполага множество алтернативи в самата сценична конституция, както и една наситена среда от знакови системи, които са плод на креативен избор. Този избор (на режисьора или сценографа) маркира и символиката на означаване на перформативния текст или това, което в случая, сценичното пространство ситуира като *говорене-за-нещо*. То, в зависимост от избора, формално би могло да бъде формулирано като: затворено или отворено, плитко (фиксирано на аванс-сцената) или конфигурирано в дълбочина, разгънато във вертикален или хоризонтален мащаб, предметно конструирано (сценография) или абсолютно празна сцена, равно или неравно, имитативно или натурално, конвенционално или театрализирано. Цялото това богатство от възможности предполага едно прецизиране, на семиотично ниво, на конотациите относно положения в спектакъла смисъл и в зависимост от неговата рефлексия спрямо драматургичния текст/сценарии (ако такъв е наличен), актьорското поведение, перформативния текст съответното конфигуриране на пространството се явява *significant par-excellence*. (Issacharoff 1989, Ubersfeld 1991, Fischer-Lichte 1992, De Marinis 1993, De Toro 1995, Pavis 1998, Elam 2002) Една напълно натуралистична пиеса, изиграна в абсолютно празното пространство на сцената, би придобила особен израз и тотална промяна на смисловите конотации на драматургичния текст. Разбира се, с отношение и към Ubersfeld, тук отново опираме до интелектуалната и културна конвенция на публиката, или това, което в началото на тази работа нарекохме зрителска компетентност:

**„The audience looking at the stage does not do it so naively: it is not devoid of culture of the audience. The stage space may, for example, make reference to the contemporary world /.../; it is almost impossible to conceive of a production that does not refer in some way to the present world of the spectator, and it is important to examine the use of space which ensures this reference. /.../ The observer must note the various cultural references, for example the figuration (set, depth, costumes) /.../ Connections with the decorative arts of our time or with artists of the past are always worth noticing. /.../ Finally, there is a third type of reference: that pertaining to theatrical forms and in particular to the types of stage used in earlier times or in other places /.../ In all cases the observer must note not only the reference itself, but also the way it is conveyed in a particular performance, and the meaning taken on by both the reference and its manifestation on the stage.” (Ubersfeld 1991: 153)**

Следвайки изложеното до тук, можем да констатираме, че сценичното пространство никога не е само (подобно на всяко друго пространство). То винаги е подвластно на едно синхронно мултиплициране на богат комплекс от взаимоотношения, регламентирани от множество създадени в процеса на самата конституция на спектакъла комуникативни напрежения (действени центрове на перформативния текст). И независимо дали те са свързани с фикционалното или реалното сценично пространство, те сами по себе си изграждат система от взаимозастъпени знакови схеми и комплекси. И именно тези корелации се полагат от актьора във взаимоотношението му с пространството, по отношение на публиката, възприемаща визията и смисъла пренесени от сцената. И ако се опитаме да обясним този взаимен комплекс, ще достигнем до извода, че самото означаване на сценичното пространство се осъзнава посредством самото явяване на актьора, (иначе можем да го разглеждаме единствено в строго физическия му смисъл), който, реално, изгражда и връзката им със зрителя, следвайки процеса на изграждане на собствените си

комуникационни модели с останалите актьори на сцената. От тук следва, че самото му съществуване като обективност е неминуемо зависимо от перцептивната реакция на публиката. Всяка сцена, всяка поява на *stage figure*, всеки диалог, всяко физическо действие, всеки светлинен, звуков, музикален или мултимедиен елемент от системата е в строго и конкретно комуникативно отношение със сценичното пространство и кардинално зависимо от него. Тази сложна взаимовръзка вътре в перформативния текст, всъщност, създава една конкретна театрална атмосфера, която реално репрезентира същността, характера на театралния спектакъл, който актьорът създава в зависимост от или без определени обстоятелства, в процеса на движението и говоренето или статиката и не-говоренето, но в пълна хармония с това пространство. Позовавайки се отново на Ubersfeld бихме могли да кажем, че сценичното пространство е „**stage space in question**” (Ubersfeld 1999: 97), визирайки отношението реален свят-сцена, допълнено от иконичния образ на актьора (*stage figure*) и това което се случва като перформативен текст „**according to the physical relationships between actors and the deployment of [their] physical activities – seduction, dance, battle**” (пак. там: 97). С респект към режисьорското решение на пространството и *mise-en-scène*, то “**can simultaneously convey the image of a metaphorical network, a semantic field, and an actantiant model**” (пак. там: 110) В измерението на интерактивността между сценичното пространство и актьора, както и репрезентативното пренасяне на знаците между тях и по отношение на зрителя, се изгражда постъпателно визуалната формация на сценичната илюзия в контекста на собствената ѝ референциална функция на означаваща по отношение на целия въображаем свят на спектакъла. Тази интерактивност постига квалитетността на една относително стабилна знакова среда, която посредством създаването на една фикциоална реалност и релацията ѝ със самата сцена и публиката се явява „**the point of conjunction of the symbolic and the imaginary, of the symbolism that everyone shares and the imaginary of each individual**” (Ubersfeld 1999: 110) В това отношение

успешно бихме могли да се позовем и на De Toro които засяга самото присъствието на актьора на сцената. Той констатира, че театралният спектакъл се характеризира посредством дуалистичната функция на актьора, в процеса на продуцирането на знаци (*actor's discourse*) и семиотиизиране на самата му рефлексия спрямо случващото се в сценичното пространство (*stage performance*):

**„The function of the actor's discourse is the demonstration of a *stage performance*. /.../ It is truly the actor's entire body that links discourse and mimesis, discourse and the audience. The physical presence of the actor is fundamental in theatre: 'The actor is everything in the theatre. We can do without everything in the representation, except [the actor] (Ubersfeld 1981: 165) What characterizes the stage performance is its duality. On the one hand, its function [the function of the actor's discourse – my notice] is to create a sign, that is, to be transformed into a character, an emitter of diverse sign – a system of sign constructed by means of the *theatre process*. On the other hand on this process of semanticization of the actor, there is always a part of the progress which is never semanticized, the part that makes it obvious to the audience that an actor is in front of them. In the first case, the actor is integrated into the fiction (as a character), while in the second case, the actor carries out a performance destined to present the fiction by means of his/her concrete and physical presence. This dual articulation of theatre discourse, as both mimesis and activity of the actor, constitutes the two basic axes of all theatre discourse.” (De Toro 1995: 24)**

Присъствието на актьора се третира от театралните семиотици като вариативно, в контекста на различието между „възможния” и „ако” свят в пространството на сцената (*вероятен-за-съществуване* и *ако-би-могъл-да-съществува-такъв* – курс. мой) и света на зрителя, такъв, какъвто той го познава от съществуването си *outside* по отношение на театралното пространство:

**„[Theatre] is rooted in the anthropologically basic and constitutive theatre fact: that the spectators' pragmatic position is specifically one cut off from tactility; they may look but not touch. The Possible World in theatre is centrally constituted by the resulting *basic split between visual and tactile space* experienced by the audience.” (Suvín 1985: 15-16)**

И както отбелязахме в самото начало на тази глава, е немислимо да дефинираме сценичното пространство извън активното му взаимоотношение и взаимодействие с актьора. И единствено в тази релация, пространството придобива своето семиотично измерение, оттласквайки се значително от статута си на физически субстант. Благодарение на избора, чрез който създателят/лите на спектакъла избират транслационния метод на пренасяне на знаковите структури (конфигурация на пространството и актьорското движение, действие, реч, мимика, жест в него, както и конфигурация на останалите компоненти на спектакъла спрямо пространството) посредством *actions with qualities* актьорът като АЗ, в сценичното пространство, дефинира не просто границите на *възможните светове*, но също и семиотичните граници между публиката и сценичното пространство.



## Mise-en-scène – репрезентативната конвенция на спектакъла

Още Antonin Artaud, в самото начало на двадесети век, под влияние на собствените си идеи за радикално театрализиране на света като „театър на жестокостта“, прокламира идеята за способността на сцената да комуникира на свой собствен, уникален език. Той поддържа тезата, че физическото пространство на сцената трябва да бъде изпълнено с мощта на изображенията (образите), творещи света и символите на представянето им, посредством които зрителят трябва буквално да бъде въвлечен в творбата/спектакъла (Artaud 1938, 1958, виж също - Witkiewicz 1919, 1959). Този език, представен на публиката в цялата си знаковост, гради в съзнанието на зрителя свят, в който той се чувства оптимално комфортно, за да позволи на репрезентиращите случващото се актьори да го въведат в техния *imaginary world* (McAuley 1999: 5) и внушавайки му, достатъчно агресивно, своето *говорене*, да провокират до крайност неговия идентитет. Както още отбелязва McAuley: **“The actors may have determined the emotional content of a scene, it is their physical actions in the space (gestures, move, looks) that will articulate it for the audience.”** (McAuley 1999: 92). Публиката е тази, която е необходимо да *пожелае* въображението ѝ да бъде ефективно стимулирано от означаващото случване на сцената и в този смисъл, да предизвика съ-творенето на театралния семиозис.

Както видяхме в предходните две глави, взаимоотношението между актьора и пространството, в процеса на изграждането на перформативния текст, тази силна семотична връзка със зрителя, явява спектакъла като реален семиозис. Засягайки проблема за комуникацията сцена-публика Pamela Howard, в своята книга за сценографията, споделя някои идеи близки до McAuley и макар и формално, близки и до Artaud: **“The spatial**

**image on stage is not purely decorative. It is a potent visual image that supplements the world of the play that the director creates with the actors in the space.”** (Howard 2001: 15) Това театрално *моделиране* – постановка, драматургия/сценарий, мизансцен, сценография, атмосфера, актьорско присъствие (вербално и не-вербално, жест, мимика, телесност, движение, пластика), музика, светлина в един дълбоко театрален смисъл се дефинира именно като *mise-en-scène* – *да-поставиш/превъплътиш-нещо-на-сцена*. *Mise-en-scène* не просто определя физическото пространство на театралния спектакъл и взаимоотношението му с актьора, но извежда и всичко, проектирано в него като присъствие (обстановка), мобилност и означаване. Обективно погледнато *mise-en-scène* дефинира една строго психологическа и естетическа платформа за манипулиране на физическото пространството на спектакъла като перформативен текст, в една силно емоционална и интелектуална форма, определена от познавателната активност на публиката, или това което вече нарекохме: зрителска компетентност. Тук бихме могли да определим, че *mise-en-scène* е тази театрална/перформативна матрица на възприятието, която като структурална система на означаване съществува единствено когато е възприета и декодирана, като смисъл и значение, от самия зрител. Реално, *mise-en-scène* е всичко това, което бихме могли да наречем *съ-творяване* на театрален спектакъл, всичко подготвено от екипа на спектакъла да бъде видимо и интелектуално възприемчиво на сцената, но както казва Pavis **“not yet perceived or described as a system of meaning or as a pertinent relationship of signifying stage system.”** (Pavis 1992: 25)

В съвременното разбиране за театралния спектакъл литературният текст, като лингвистича знакова среда или *dramatic text*, съвсем не е задължително условие за съществуването на перформативен текст. И в този смисъл, режисьорът и респективно актьорите, съвсем не е нужно да се подчиняват на властта на драматургичния текст. Разбира се, това в никакъв случай не подлага на съмнение и не омаловажава изключителната роля на драматургичния текст в процеса на *да-поставиш/превъплътиш-*

нещо-на-сцена. И за да подчертаем казаното до тук, бихме могли да се позовем на една отявлено семиотична позиция на Pavis, който възприема *mise-en-scène* като кофронтация на *all signifying systems*:

**„Finally, the *mise-en-scène*, the confrontation of all signifying systems, in particular the utterance of the dramatic text in performance. *Mise-en-scène* is not an empirical object, the haphazard assembling of materials, the ill-defined activity of the director and stage team prior to performance. It is an object of knowledge, a network of associations or relationship uniting the different stage materials into signifying systems, created both by production (the actors, the director, the stage in general) and reception (the spectators).” (Pavis 1992: 25)**

Като естетически акт на конструиране на театралната реалност, *mise-en-scène* винаги се е възприемало като художествен медиум в процеса на знаковата репрезентация насочена към зрителя, като възприемащ наблюдател. Тази посредническа роля, която като ефект се проектира в съзнанието на зрителя посредством неговата перцептивна активност е прекият резултат от знаковото послание, което творецът активира вследствие на собствената си творческа активност. Ние не бива да възприемаме *mise-en-scène* като поредната естетическа стратегия за прокламирането на един продукт на изкуството, какъвто, в същността си, е театралният спектакъл. Реконструирайки перформативния текст в съзнанието си, зрителят възприема цялостния корпус на системата, конфигурирана от отделни знакови под-системи, именно като театрален спектакъл, изграден с всичките прилежащи на действието компоненти – слово, жест/мимика/движение, механизация, звук. Театралната презентация се явява семиотичен код на творческия свят на екипа на спектакъла (режисьор, актьори, дизайнер, композитор, хореограф) проектирана като *mise-en-scène* и репродуцирана като перформативен текст и като активна матрица за производството на смисъл. В процеса на сценичното

представяне се проявява едно архетипно, предварително знание от натрупан опит, което е преобразено от създателя на спектакъла и предположено като разбиране (т.е., какво вероятно ще бъде разбрано от възприемачия), следвайки конвенцията, че в същността си, първичната семиотична практика на театралния спектакъл е да трансформира всички явени обекти в знаци/знакови формирания, пригодни да бъдат осъзнавани. Тези обекти биха могли да бъдат пренесени посредством *mise-en-scène* и въображението на зрителя в различно пространство и различно време, плод на художествено преобразяване, като представени и репрезентирани едновременно. Това може да се възприеме като семиотична мултипликация на архетипи и архетипни конструкции, населяващи съзнанието на твореца, претворени посредством *mise-en-scène* и активирани като *signifiers* в съзнанието на зрителя.

Ако за момент се позовем на Jung (1959) ще видим, че несъзнателния архетип на индивида се конструира извън двоичността на колективния архетип, съотнесен към индивидуалния инстинкт. Психологически, колективното действие регулира формите на социалните и индивидуални модели на човешко поведение, които биха могли да повлияят на творенето на продукта на изкуството и на неговото възприятие. Освен това, колективните архетипи съществуват въплътени в несъзнаваното като представи или картини: **„They also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only by symbolic images. These manifestations are what I call archetypes.”** (Jung 1959: 58). Разбирането на Jung относно процеса на индивидуализация може да се предпостави като теоретичен паралел по отношение на влиянието на архетипните представи и структури, по отношение на *mise-en-scène* и особено, по отношение на индивидуалното актьорското присъствие и транслацията на знакови означаващи към и в контекста на колективната психология на възприемачия (в нашия случай, театралния зрител):

**„The concept of individuation plays no small role in our psychology. In general, it is the process of forming and specializing the individual nature; in particular, it is the development of the psychological individual as a differentiated being from the general collective psychology. Individuation is therefore a process of differentiation, /.../ individuation leads to a natural appreciation of the collective norm.” (Jung 1959: 259)**

В своята монографията „Intentionality and Unintentionality in Art” (1943, 1978) Mukařovský фокусира вниманието си върху ролята и влиянието на колективните културни архетипи върху индивидуалната артистича дейност и възприятие, третирайки тези архетипи от една естетическа перспектива. Идеята за актьора като *stage figure*, проектиращ в съзнанието си една фикция за въображаемата публика, към която той препраща необходимата комуникативна информация и от своя страна предизвиква конкретни представи у наблюдаващия/възприемащия се базира на подобно логическо съждение за колективните архетипи като разпознаваеми у непосредствения зрител (подобна идея може да се открие и у Bogatyrev 1976). Дълбоката архетипна рефлексия на *mise-en-scène* хармонизира ролите на индивидуалното и колективното несъзнавано (или съзнавано), като комплекс от взаимодопълващи се перспективи на един оптимален знаков семиозис. Семиозис, който на сцената, в потока на координирано действие и стриктна геометрията на движенията, в стилистиката на подредената перформативна артикулация и техническа визия изтъква означаващата същност на спектакъла като процес на комуникация и репрезентация. Mukařovský възприема продукта на изкуството (в случая ние директно визираме театралния спектакъл в смисъла на *mise-en-scène*) именно като знаково взаимодействие в опозицията съзнавано/несъзнавано (в официалния превод на български език на студиите тези термини са преведени като „преднамерено/непреднамерено” [Мукаржовски 1993]) по отношение на активните роли и на актьора като продуциращ смисъла и на зрителя, възприемащ този смисъл:

**„Intentionality allows the work to be perceived as a sign, unintentionality as a thing; hence the opposition of intentionality and unintentionality is the basic antinomy of art. /.../ Intentionality and unintentionality are semantic, not psychological phenomena: the semantic unification of a work and the negation of this unification.” (Mukařovský 1978: 128)**

Mukařovský теоретизира върху опозицията съзнателно/несъзнателно по отношение на възприемането на продукта на изкуството именно като структурален компонент в един глобален смисъл, на артефакт и като един основополагащ принцип на перцептивност:

**“Unintentionality is therefore a concomitant phenomenon of intentionality, /.../ a certain kind of intentionality. /.../ Although they are in constant dialectic tension, intentionality and unintentionality are essentially one. The mechanical – no longer dialectic – antithesis of these two is semantic indifference about which we may speak when a certain part or component of a work is indifferent for the perceiver, when it is outside his effort at a semantic unification.” (Mukařovský 1978: 125)**

Mukařovský е категоричен, че артефактът, като цялостна система, е автономен знак ((Mukařovský 1978: 89-94), но може да се възприеме и като многопластово автономно съобщение, от гледна точка на дискурсивната му същност (виж също - Jakobson 1976), засягащо и двете страни – актьора/подател и зрителя/получател. Тук съществува референциално съотношение между подателя и получателя **„experiences or to a set of his experiences in his subconsciousness”** (Mukařovský 1978: 96). В изкуството, като цяло, творбата се адресира към индивида/субекта, който я възприема и по отношение на когото, е насочено самото действие на творението:

**„The artistic product is addressed, hence to the perceiver. Insofar as the artist assumes a relation to his product as an artistic product (not as an**

**object of production), even he himself sees and judges it as particular individual, but anyone.” (Mukařovský 1978: 94)**

Естетиката на *mise-en-scène* в съвременната театрална практика извежда на преден план именно културния опит, наслоен в персоналното съзнавано/несъзнавано на театралния творец (актьор, режисьор, дизайнер, композитор, хореограф) и на самия зрител. Бидейки представен в естетическата структура на *stage figure*, този опит регулира актьорската креативност, като съзнателен принцип и влияе директно върху зрителската рецепция, като акт на несъзнателно възприятие (автоматична рефлексия за възприемане на показваното). И като финал, тук успешно можем да се позовем дори и на свръх-интелектуалната позиция на Gilles Deleuze:

**„A new theatre or a new (non-Aristotelian) interpretation of the theatre; a theatre of multiplicities opposed in every respect to the theatre of representation, which leaves intact neither the identity of the thing represented, nor author, or spectator, nor character, nor representation which, through vicissitudes of the play, can become the object of a production of knowledge or final recognition. /.../ Instead, a theatre of problems and always open question which draws spectator, setting and characters into the real movement of an apprenticeship of the entire unconscious.” (Deleuze 1968, 1994: 11-26)**

В семиотичната перспектива на *mise-en-scène* (и на самия театрален спектакъл) е от изключителна важност да подчертаем, независимо от някои модерни театрални практики, че вокалната (вербална) компонентност на спектакъла играе кардинална роля, засягаща най-вече *stage figure*. Заедно с физическото появяване и присъствие на актьора, както и неговата сценична мобилност, езикът, като средство, е другият основен компонент на колективната съзнателна креативност и комуникация между сцената и публиката. Както подчертава Fischer-Lichte: **„The most important function of**

**language in theatre derives from its use by the actor: here A's [actor's] words signify X's [character's] words"** (Fischer-Lichte 1992: 20) и те се конкретизират и означават благодарение на зрителската активност, на кооперативната чуваемост на публиката. Като регламентиран метод на комуникация между актьора и публиката, естетиката на *mise-en-scène* се явява едновременно средство за сценичното превъплъщение и канал за пренасянето на сигналите, които актьорът продуцира на сцената. И по този начин, вербалните и звукови компоненти на актьорското превъплъщение – звук, ритъм, жест в актьорската реч – са радикалните знакови корелати на тази комуникация. А както споменахме в самото начало на това изследване, актьорската жестикуляция, телесното движение и лицевата експресия биваха есенцията на не-вербалната комуникация в театъра.

Тук бихме се позовали, накратко, на психо-лингвистичната теория на Karl Bühler по отношение на езика като комуникативен метод, който развива Платоновото разбиране за езика като **„organum for the one to inform the other of something about the things"** (Bühler 30). Възприемайки езика като най-съществената система на човешка комуникация, Bühler създава един троичен семиотичен модел с три основни компонента: подател, получател и съобщение (относно подобна идея за троичната структура на знака и принципа на триизмерността виж също – Sebeok 2001: 135-145). В езиковата комуникация, вербалното съобщение, според Bühler, е **„concrete acoustic phenomenon"** (34). То въвежда една троична релация, която в самата си същност представлява символ, предназначен да бъде изпратен и съответно да бъде получен/възприет. В резултат на това, тази троична комуникативна релация продуцира **„a complex, linguistic sign"** (35), като Bühler конкретизира своя троичен семиотичен модел по следния начин:

**„It is a symbol by virtue of its coordination to objects and states of affairs, a symptom /.../ by virtue of its dependence on the sender, whose inner states it expresses, and a sign by virtue of its appeal to the hearer, whose inner or outer behavior it directs as do other communicative signs."** (35)



Ако се вгледаме внимателно, разсъжденията на Bühler са много близки до гледната точка на Ferdinand de Saussure. Saussure възприема, функциониращите чрез взаимна зависимост части на лингвистичната система като взаимодействие в и със самата система. За него, езиковият знак свързва означаваното и означаващото (или както самият Saussure ги нарича – *concept* и *sound pattern* или *signification* и *signal*) като в теорията си подчертава, че езиковата същност е възможна само при асоциирането на означавано/означаващо и невъможна при изключването на един от двата елемента. Именно благодарение на дуалистичната същност на езиковия знак е възможно *signification*:

**„A linguistic sign is not a link between sign and a name, but between a concept and a sound pattern, /.../ the combination of a concept and a sound pattern. We propose to keep the term *sign* to designate the whole, but to replace *concept* and *sound pattern* respectively by *signification* and *signal*. (Saussure 67)**

Езикът, съотнесен към Saussure, е също така и **„dual unity of langue and parole”** (пак там: 67), където *langue* е именно системата на езика, а *parole* е **„the actual speech”** (Culler 40). Моделът на Bühler анализира самия комуникативен процес като система на три функции с особен респект към изразимостта, лингвистичното взаимодействие и репрезентацията (компоненти, засягащи пряко *mise-en-scène*). *The Organon model* е комуникативен модел, визиран стриктно в полето на семиотиката и изразяващ взаимната рефлексия на **„three essential tensions in any speech act”** (Quinn 1995: 25) и в този смисъл, можем да заключим, придържайки се отново към Quinn:

**„The organum, the artifact (signifier) at which the three tensions meet, becomes the locus of three aspects of meaning. The subjective role of the**

**sender provides the expressive aspect. The relation of sign to thing is the referential aspect. And the relation of sign to receiver constitutes the conative aspect.”** (Quinn 1995: 25)

Според Bühler, гореупоменатите три аспекта на системата са функция на езика като комуникативен модел, където звукът **„is a mediating phenomenon, a mediator between the speaker and the hearer”** (37) и варира от точка А до точка В. Той не е същият за подателя или субекта на комуникацията, и за възприемащия получател или неговия обект. Бивайки вариращ, в контекста на една звукова среда, тази му специфика го поставя в основата на всеки вербален комуникативен акт. Bühler разкрива първостепенната стойност на значещия вербален сигнал в човешката комуникация през призмата на перцептивната реакция на възприемащия. Този сигнал е форма на знаков конструкт и както твърди Bühler, в същността си, представлява основата на всеки езиков акт: **„The origin, the source of human and animal communication with signals is in the action of individuals; in its practical dealings with the environment he needs and uses signals”**( Bühler 40) Този сигнал, като елемент на един комуникативен функционален модел на езика би могъл да се възприема и като социален комуникативен фактор на този език, като социална функция, изразяваща човешките взаимоотношения в рамките на личностната среда и обкръжение, както и в контекста на глобалния социум. В това отношение, ние можем да възприемем този сигнал като семиотично поле, организирано като двоична система базирана на отделни знаци и символи, които позволяват на индивида да установява контакти и да сътворява съобщения понятни и за двете страни.

Ако тук, съвсем накратко, се обърнем и към Edmund Husserl ще видим, че може да се разглежда и една различна от гореупоменатото теория, която отхвърля психологическия подход в изследването на езика, постулирайки чистата граматика на **„language as such”** (Erich 62). Husserl , за разлика от Bühler, възприема езика като **„the central system of signs, the**

**natural prototype of each expression invested with meaning”** и изследван в **„the logical function of the basic grammatical categories common to all languages”** (Erlich 61), разбирайки знака като индикатор за съществуването на смисъла. Husserl постулира различието между нещата, като даденост и нещата, като такива, каквито се появяват, т.е. феномени и подчертава изключителната важност на перцептивните или интерпретативни способности на съзнанието за знакова артикулация на нещата в езика:

**„It really makes no sense at all to talk about things which are ‘simply there’ and just need to be ‘seen’. On the contrary, this ‘simply being there’ consist of a certain mental process of specific and changing structure, such as perception, imagination, memory, predication, etc., and in them the things are not contained as in a hull or vessel. Instead, the things come to be constituted in these mental processes, although in reality they are not at all to be found in them. For ‘things to be given’ is for them to be exhibited (represented) as so and so in such phenomenon.”** (Husserl 10)

Това подкрепя настоящата идея, че на нивото на езиковата комуникация функцията на получателя/възприемащия да бъде съ-автор и съ-редактор на продукта на изкуството, посредством взаимната комуникация с подателя резонира по отношение на театъра и театралния спектакъл, вследствие на двуполюсната комуникативна активност между актьора и зрителя. Именно тази комуникативна среда поддържа системата на предаване на значенията чрез съобщения, характерна и за перформативния текст в логиката на *mise-en-scène*.

От всичко казано до тук, вече можем да заключим, че *mise-en-scène* е тази логическа семиотична перспектива на театралния спектакъл, която обединява знаковите структури на отделните системи и регламентира кардиналните взаимоотношения между физическото и вербално (вокално) действие на актьора, звуковата и материална атмосфера на сцената, езиковата, интелектуална и психологическа рефлексия спрямо опита от

света, комуникативната реалия подател/получател или актьор/публика, когнитивния механизъм на взаимодействие между визуалната репрезентация на сцената и перцептивната реакция на публиката. Ние бихме могли да възприемем *mise-en-scène* като структурална формация, теоретичен конструкт и радикален обект на познание, а не просто като профанен резултат от режисьорската (творческата) намеса спрямо драматичния и/или перформативния текст. На финала, уповавайки се на казаното до тук, ние сме склонни да възприемем *mise-en-scène* и като едно ниво на *metatext* или текст, надхвърлящ основните си параметри и определящ взаимната координация между *drama* и *performance text*. *Mise-en-scène*, като *metatext*, представлява крайната естетическа форма на всяка театралност, като спектакъл, конституиран в целостта на знаковата си подреденост, естественият посредник между сцената и публиката. И като заключение към казаното, тук е достатъчно да се позовем и на Pavis, възприемащ *mise-en-scène* именно като универсален език на *théâtralité*, макар и да признава, в случая, че подобен *metatext* не би могъл да съществува самостоятелно, отделен от цялото:

**„Nowhere does the metatext exist as a separate and complete text; it is disseminated in the choice of acting style, scenography, rhythm, in series of relationships (redundancies, discrepancies) between the various signifying systems. It exists, moreover, according to our conception of *mise-en-scène*, as the vital link in the production/reception chain only when it is recognized and, in part, shared by an audience. More than a (stage) text existing side by side with the dramatic text, a metatext is what organizes, from within, the scenic concretization; thus it is not parallel to the dramatic text, but, as it were, inside it, being the result of the concretization circuit (circuit involving signifier, Social Context and signified of the text)”. (Pavis 1992: 34)**

## Театралният спектакъл в семиотична перспектива - заключение

Когато се разисква проблематиката на театралния спектакъл от позицията на една семиотична перспектива неминуемо се разглежда материализацията на знака, дотолкова, доколкото тази материализация касае непосредственото създаване на визуалната концепция на *показваното* в сценичното пространство. Един подобен подход помага и е начин за постигане на съгласуваност в процеса на анализ на крайната продукция и възприемане на смисъла, посредством позиционирането на знака като основно средство за изследване на сценичната цялост на спектакъла. В размишленията си до тук се опитахме да следваме подобна методологична линия с надеждата, че успяваме да дадем отговор на поставените въпроси относно обекта – театралния спектакъл и предмета – неговата семиотична перспектива, на това изследване, и да постигем основните параметри на поставените цели и задачи. Тук ще се опитам да скицирам накратко пътя, който изминахме:

1/ Започнахме с убеждението, че *ако: текстът като литература е обект на една херменевтична разработка, то театърът като действие е следствие от тази херменевтичност, тя е първопричината за неговото явяване. Театралният спектакъл е продукт на една троично-херменевтична зависимост, при която публиката тълкува вече из-тълкувани същности, смисли и значения като ги трансформира в други същности, смисли и значения, което вече се конституира като театрално ПРЕДСТАВЯНЕ – първичен текст (автор), херменевтичен дискурс върху този текст- интерпретация (режисьор), вторичен херменевтичен дискурс върху вече явената интерпретация – свръх-интерпретация (зрител).* Установихме, че театралният акт е многообразие от знаково- комуникативни системи, биващи езикови конструкции. В потока на разсъждението изведохме идеята, че всяка

*théâtralité* се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално- звукова среда. Подчертахме, че тази комуникативна база се възприема от съзерцаващия и съществува като реалност на чисто психо-когнитивно ниво, разгърната в съзнанието на адресата като текст конструиран от множество знакови формирования.

2/ Продължихме, изхождайки от общоприетия факт, че семиотиката изследва фундаменталните качества на знака в един практически неограничен семиозис, като скицирахме една базисна концепция за видовете театрални знаци. Подразделихме знаците на следните категории: *лингвистични* и *не-лингвистични* в съответните им *вербални/не-вербални* измерения. Лингвистичните вербални знаци разделихме на две субкатегории: *слухови* и *визуални* и определихме, че могат да бъдат и *дълготрайни* или *краткотрайни*. Не-лингвистичните вербални знаци също разделихме на две: *краткотрайни* и *дълготрайни*, а в не-вербалната категория определихме, че биват: *визуални* и *не-визуални*. Прилагайки тази разделеност на театралния знак (накратко ги обобщихме като: *вербални* и *не-вербални*) към самия спектакъл и изследвайки знаковото взаимодействие, установихме, че този семиотичен подход представя пред възприемащия един микросвят, конструиран посредством специфичния механизъм на означаване в театъра. Специфичните качества на театралния знак изграждат театралния контекст посредством детайлното си позициониране в сценичната среда и взаимното им проникване от една знакова структура в друга. Тези специфични знакови характеристики въплъщават самата естетика на *signification* в театралната реалност и превръщат театралния акт в уникално явление, продукт на тяхната взаимовръзка.

3/ След подразделянето на театралните знаци разгледахме въпроса за *stage figure* - комплексен продукт от съотнасянето на драматургичния (*dramatis personae*) спрямо репрезентирания образ (*represented character*),

който пражките структуралисти определят като основен компонент на спектакъла (особено при Veltruský 1976, 1977, 1983, но и при Mukařovský 1931, 1978 - *dramatic figure*, при Zich 1931, 1995 – *actor's figure*). Разяснихме, че сценичната фигура, като конструктивен елемент на актьорския знак, се явява сложна структура, синтез от елементи, *linguistic u paralinguistic signs*, представляващи система в системата в цялостния корпус на спектакъла. Така определихме строго семиотичната перспектива на *явяващото се* на сцената (независимо дали ще го наречем драматична или сценична фигура), което, от своя страна, категоризирахме като *превъплъщение* или основният структурен елемент на спектакъла, който посредством театралното действие като *signatum*, води до произвеждането на *signantia* (Veltrusky 1976: 593). Чрез явяването на актьора на сцената като *sign of the signs*, т.е. основата на *an acting sign* се поражда конструирането на същинско *théatralité*. Тази театралност регламентирахме като една отворена система на *трансформация/превъплъщение*, или това превръщане на *нещото в нещо друго* (при Bogatyrev 1976: 31 – *трансформиране в друга форма*), което систематизира знаковите компоненти на сцената и организира изграждането на сценичния семиозис от актьора, превъплътен в образа, през сценичното пространство, костюма, музикалната среда до комуникацията със зрителя и неговата интерпретация.

4/ Въпросът за възприятието на това, което се *превъплъщава* и ролята му за изграждането на сценичния семиозис породих анализ на системата на комуникация сцена-зрител от позицията на кодиране/декодиране на театралния код на сценичната перформативност от възприемащия зрител. Тук установихме необходимостта от наличието на театрална конвенция, т.е. относително единен език на съобщаване и относително еднаква кодираща/декодираща матрица, необходими при изграждането на комуникативната среда между кодиращ и декодиращ. Но установихме също, че всяка конвенция, доколкото тя е възможна в творческия акт, подлежи на разрушаване в една сценична реалност съобразно степента на това кодиране/декодиране. Определихме, че

*зрителската възприемчивост е зависима от динамиката на театралните знаци и самата естетика на театралния знак е проекция на персоналния съзнателен творчески импулс на възприемащия.* Знаковата среда на сцената се случва единствено докато зрителя възприема обектите, звуците, действието, биващи, сами по себе си, знакови системи, които не биха означавали нищо и биха били без комуникативна стойност извън обсега на зрителското възприятие. В крайна сметка констатирахме, че отворената театрална комуникация категорично зависи и от отвореността на кода и театралната ситуация, от степента на приемане/нарушаване на конвенцията, от нивото на репродуциране на реалността спрямо нивото на понятийна реакция от страна на възприемащия тази реалност, от обхвата и сложността на експлициране на самата културна ситуация.

5/ От предходните размисли видяхме, че вглеждайки се в театралния спектакъл като реалност организирана от множество знакови структури и многопластовия процес на означаване, театралната семиотика неминуемо изтъква основополагащата роля на публиката в процеса на възприемане на творбата, като поредица от *отсъстващи* и *присъстващи* знаци на сцената. Доколкото знакът не би могъл да *представява* каквото и да било без наличието на съзнателно възприемане, една семиотика на театралния спектакъл налага интерпретацията като основополагаща за наличието на означаващ процес. Тук можем да се позовем Bert O. State: **“The problem with semiotics is that in addressing theater as a system of codes it necessarily dissects the perceptual impression theater makes on the spectator”** (1985: 7). В процеса на разсъждението констатирахме една йерархия на знаците в системата на спектакъла, които полагат конвенцията пред зрителското внимание и предполагат активно взаимодействие със зрителската компетентност на ниво знакова рефлексия. Цялата динамика на присъствието/отсъствието на знака в процеса на знаковата дистрибуция на сцената е дълбоко зависим от зрителското възприятие и от самия акт на динамична рефлексия на, нека го наречем, семиотичното съзнание на този



зрител. В подкрепа на разсъждението ползвахме и теорията на Fischer-Lichte (1992), която подчертава, че в една йерархична подредба на театралните знаци е възможна доминация на някоя или няколко знакови системи. Впоследствие установихме, че в обсега на знаковата доминация на отделния знак или на конфигурация или група от знаци на сцената, се стига до активирането на процес на разпознаване, декодиране на системата/те. Това, от своя страна, предполага наличието на една конкретна норма или критерий, и в повечето случаи представлява общоприетото ниво на конвенционалност или компетентност на възприемащия, което, обаче, би могло да бъде разрушено. В една рационална сценична среда ние сме принудени (разбира се, това е валидно за всеки семиозис) да преформулираме постоянно понятието и условията за доминация на театралния знак, вглеждайки се внимателно в моментната презентираност на конкретен знак и неговото разпознаване. Което ни доведе до извода, че поради високата степен на мобилност и взаимозаменяемост на театралния знак се усложнява установяването на йерархичната им взаимозависимост, особено отчитайки се факта, че знаците в театъра не са само материално представени на сцената, а са зависими и от дуалистичната си игра на отсъствие/присъствие.

6/ Стигнахме до идеята за лингвистичното/пара-лингвистичното взаимодействие на театралните знаци, което, по логиката на знаковата трансмисия установихме, че се случва активно в три аспекта на репрезентацията – вербални-вербални, невербални-невербални, вербални-невербални и обратно, в зависимост от активната конвенция в дадената знакова система на конкретния момент от развитието на спектакъла. Анализирайки вербалната/невербалната знакова среда на спектакъла конкретизирахме принципа на взаимодействие на театралните знаци като трансмисия на образи (тук интегрирахме и понятието *изображение* или по-семиотичното *икона*) и думи (които, сами по себе си, също са образи, икони) с всичките последствия от тази интерактивност. Образите (като иконичен елемент на една статична/динамична невербална репрезентативност) и

думите (като продукт на лингвистичната вербална среда) са носители на различна вариативност от комуникативни съобщения, било то вкупом или по отделно. Което ни убеди, че когато взаимодействието им е комплексно (вербални и невербални, в единна конвенция) възможните вариации на знаковите съобщения надхвърлят значително самостоятелните им корелации. Обобщихме, че комплексното взаимодействие на вербалните и невербалните знаци в театралния спектакъл и вариативността на възможните означаващи ефекти обслужват активно нивата на репрезентацията. Извод: *използването на знака-образ самостоятелно или в комбинация със знака-дума (както и обратното) полага основния принцип на трансмисия на смисъла на желаното съобщение и перцептивния израз на означаването в съзнанието на възприемащия зрител на определеното семиотично ниво (лингвистично или паралингвистично).*

7/ Посредством материализацията на понятието за знак дискутирахме въпроса за това, как се осъществява явяването на *смисъл* и *значение* в театралната среда, като анализирахме процеса на *signification/communication* в една театрално-сценична реалност. Тази семиотича перспектива ни помогна да разгърнем идеята за театралния спектакъл като *театрален текст* сътворен от актьора и пространството и възприет от публиката, включващ в същността си двата аспекта на означаване – лингвистичен/не-лингвистичен и перформативен (физически действен), което реално стимулира многообразието на *signification* на сцената. Разгърнахме предпоставката, че като текст, семиотичен конструкт от знаци и знакови формирания, театралният спектакъл е дефиниран комплекс от кодове, които в повечето случаи са свръх-театрални културни кодове, върху които се базират вторичните знакови системи на спектакъла – литература, музика, изобразително изкуство, митология, религия, дори и самият театър, като изкуство. Посочихме, че перформативните кодове (знакови системи) в спектакъла функционират обикновено на симултанен принцип (парадигматично) или линеарно (синтагматично), като по този

начин те активно продуцират *signification* (De Toro 1992: 52). Знаците, които зрителят получава от вариативните знакови системи на сцената се възприемат на принципа на симултанния контакт, които, сами по себе си, са в синтагматична връзка по между си, произвеждайки *signification*. Познавайки се на De Marinis, а в процеса на размишлението и на De Toro (1995), категоризирахме перформативния текст като *macrotext* или *text of the text* (De Merinis 1993: 47-59) произведен от вариативни серии от частични перформативни текстове, които в контекста на цялостния спектакъл конституират уникалния експресивен резултатат, компилативен продукт от слово, музика, костюми, жестове, танц, пластика на тялото и др. Така стигнахме до извода, че елементите на общия перформативен текст взаимодействат и се явяват в един обединен смисъл, което конструира театралния текст като перформативна изразност.

Театралната семиотика, като генерален принцип и в частност, идеите на пражките структуралисти, ни помогнаха да разгледаме театралния спектакъл от позицията на взаимодействието между актьора и пространството в цялостната им вербална/не-вербална комуникативност. С оглед на размисъла ни до тук, следващите две стъпки окончателно затвърдиха позицията, че актьорът и сценичното пространство са основополагащите компоненти не само на театралния текст, а на театралната перформативност въобще.

8/ Първо, анализирахме детайлно семантиката на актьорското превъплъщение, познавайки се на Aristotle's Poetics и Diderot's Pradox of Acting, като *pre-semiotics acting theories* (Quinn 1989) и основни медиатори на концепцията за *stage figure* на пражките мислители, които дълбоко се фокусират върху проблема за актьорската репрезентация, като сценично превъплъщение, от позицията на една дистанцираност, като подход за създаването на всяка творба на изкуството. Развихме тезата си, че актьорското превъплъщение (*mimesis*) представлява комуникативен канал и репрезентативен език и като част от театралния спектакъл или перформативния текст е и форма на езиково представяне (в повечето

случаи) и би могло да се възприеме като наратив по отношение на зрителя. Доведохме до край идеята за актьорското превъплъщение, която актуализирахме в първата част на тази работа с полагането на понятието за *stage figure*. Развихме становището си, че сценичната фигура (която Otakar Zich разпознава и като *actor's figure*) в крайна сметка е дихотомия между възприятието на актьора (като *dramatic character*) и възприятието на публиката, което се оформя като възприятие на *stage figure*, а в традицията на общата семиотика и в частност, на пражката школа, припознахме и една динамична дихотомия между материалния обект и знака. Накрая заключихме, че актьорът в роля (*dramatic character*) превъплъщава двоична диагетична структура, на *репрезентатив* или *знак* едновременно (видяхме това още при Aristotle и Diderot) и на *миметичен конструктор* (*stage figure* на Prague School, съществува и при практическата актьорска техника на Stanislavskii 1936, Chekhov 1953, Grotowski 1968 и др.) Извод: *тъй като, театралният спектакъл, в същността си, се конструира именно на принципите на превъплъщението или mimesis, то актьорът реално подражава/превъплъщава и репрезентира stage figure като конкретна семиотична система, структурирана от множество семиотични единици (знаци/кодове).*

9/ И тук, като второ, положихме идеята за семиотичната уникалност на сценичното пространство, като го осмислихме изключително като интелектуално измерима среда спрямо актьора и публиката, а не като материален символ на перформативния текст. Отбелязахме, че освен специфичния вътрешен смисъл, който носи, то, в същността си, притежава изцяло и знаковите характеристики на сценична архитекtonика, като включва в знаковата си структура и самата сценография, а в един по отворен контекст и *dramatic space* (във формите си: *onstage* и *offstage* [*mimetic* и *diegetic*], както и *intra-diegetic* и *extra-diegetic* [представени от актьора предимно на ниво *реч* и активни на ниво *съзнание/въображение* по линията актьор-зрител]). Осмислихме сценичното пространство в отношението си към актьорското присъствие като телесност и знак -

„**constructed in relation to the actor**” (Ubersfeld 1999: 119 – курс. AU), като духовна среда, в контекста на знаковия семиозис на *performance text*, както и по отношение на взаимодействието между сцената (актьор/пространство) и публиката в рамките на театралната реалност. Така констатирахме, че посредством измерението на интерактивността между сценичното пространство и актьора, както и репрезентативното пренасяне на знаците между тях и по отношение на зрителя, се изгражда постъпателно визуалната формация на сценичната илюзия в логиката на собствената ѝ референциална функция на означаваща по отношение на целия въображаем свят на спектакъла. По пътя на това размишление стигнахме до извода: *на нивото на театралния семиозис, това поражда означаването в полето на един визуален и сетивен театрален текст – а) посредством взаимоотношение на актьорите в/с пространството на сцената, и б) посредством взаимоотношение на актьорите в пространството на сцената с публиката в театралното пространство.*

10/ Перспективата на поставените до тук въпроси и нуждата от един обединителен център, на финала на тази работа, предположи необходимостта от анализиране на механизма на театралното моделиране, а именно, това, което в театралната практика носи определението *mise-en-scène* – *да-поставиш/превъплътиш-нещо-на-сцена*. Разгледахме го като структурална формация, теоретичен конструкт и радикален обект на познание, а не просто като профанен резултат от режисьорската (творческата) намеса спрямо драматичния и/или перформативния текст. Още в предходното размишление се постанови тезата, че театралният спектакъл се характеризира посредством дуалистичната функция на актьора, в процеса на продуцирането на знаци (*actor's discourse*) и семиотизиране на самата му рефлексия спрямо случващото се в сценичното пространство (*stage performance*). Реконструирайки перформативния текст в съзнанието си, зрителят възприема цялостния корпус на системата, конфигурирана от отделни знакови под-системи,

именно като театрален спектакъл, изграден с всичките прилежащи на действието компоненти – слово, жест/мимика/движение, механизация, звук. Театралното представяне се осмисля като семиотичен код на творческия свят на създателите на спектакъла (режисьор, актьори, дизайнер, композитор, хореограф) презентирано като *mise-en-scène* и репродуцирано като перформативен текст и като активна матрица за производството на смисъл. Едно по внимателно вглеждане в условията на *да-поставиш/превъплътиш-нещо-на-сцена* разкри съществуването на предварително знание от натрупан опит, което е преобразено от създателя на спектакъла и пред-положено като разбиране (т.е., какво вероятно ще бъде разбрано от възприемащия), следвайки конвенцията, че в същността си, първичната семиотична практика на театралния спектакъл е да трансформира всички явени обекти в знаци/знакови формирания, пригодни да бъдат осъзнавани. Тук обърнахме внимание на ролята и влиянието на колективните културни архетипи върху индивидуалната артистича дейност и възприятие, третирайки тези архетипи от една естетическа перспектива. Постановихме идеята, че естетиката на *mise-en-scène*, в съвременната театрална практика, се основава именно на културния опит, наслоен в персоналното съзнавано/несъзнавано на театралния творец и на самия зрител. Което ни доведе до извода, че дълбоката архетипна рефлексия на *mise-en-scène* хармонизира ролите на индивидуалното и колективното несъзнавано (или съзнавано), като комплекс от взаимодопълващи се перспективи на един оптимален знаков семиозис. Една семиотична перспектива, която на сцената, в потока на координирано действие и стриктна геометрия на движенията, в стилистиката на подредената перформативна артикулация и техническа визия изтъква означаващата същност на театралния спектакъл като процес на комуникация и репрезентация.

Тази работа постави и разреши множество въпроси, постигна значителни резултати в изясняването на семиотичната перспектива на театралния спектакъл и отвори нови пространства за една бъдеща

изследователска инициатива, която да развие или отправи в друга посока размишленията и тезите на този проект. При цялата многоплановост на теоретичните възгледи, която беше демонстрирана в изследването, бихме могли да заявим, че ярко изкрystalизира една идея, която би могло да се разгледа в един бъдещ контекст, а именно, идеята за основополагащата роля на публиката в изграждането и лансирането на сценичния семиозис. Логично е да се предположи, че един бъдещ семиотичен подход към *théâtralité* трябва да се съсредоточи детайлно в тази насока, а именно – изследването на морфологията на зрителското осъзнаване/възприятие на театралната реалност. Всеки семиотичен подход спрямо цялостната театралност се извършва единствено в момента на действието и сценичната проекция на всяка театрална перформативност, предизвиквайки отявлена изследователска страст у възприемащия към различните знакови системи на сцената. В акта на дисекция на *signifying process* в театъра неминуемо се конкретизира основополагащата роля на публиката и проблемът за възприятието на театралната реалност, което и представлява **„a new orientation toward semiotic study of the theatre appeared to be developing”** (Carlson 1980). Разисквайки една подобна бъдеща перспектива, относно динамиката на зрителското възприятие като обект на изследване, можем да заключим, подпомогнати от гледната точка на De Marinis, че: **„the analysis of the audience’s role in the spectacle, both the pure and simple decoding of the performance sign and the vastly more complex process of interpretation, has been the most neglected area of theatre semiotics and needs much greater attention.”** (1979)

## Приноси на дисертационния труд

Като следствие от задълбоченото изследване на гореупоменатата проблематика, това изследване би могло да определи следните съществени приноси в полето на семиотичната теория на театралния спектакъл:

- за пръв път, в сферата на театралната и семиотичната теории в България, се разглежда детайлно семиотичната перспектива на театралния спектакъл като културен феномен и се извежда на научно-изследователско ниво знаковия семиозис на спектакъла;
- в по-отворен аспект, това изследване конституира една естетическа матрица на знаковите формирания в един универсален сценично-театрален контекст, назовавайки с конкретни, дефинируеми формули отделните знаци и знакови компоненти на театралния спектакъл;
- категорично се регламентира наличието на процес на едновременно *отсъствие/присъствие* на знакови формирания на сцената, крайно зависим от зрителското възприятие, както и непосредственото влияние на отсъстващите знакови компоненти и структури по отношение на *тук и сега* случващото се в сценичната среда;
- извежда се на сериозно теоретично ниво радикалната роля на активната конвенция на спектакъла, спрямо зрителската компетенция на възприятието му и се анализира последователно базисната зависимост на театралния спектакъл от тези фактори, формиращи театралната знакова среда;
- поставя се ясна граница между лингвистична и пара-лингвистична театрална репрезентация като се формулира стриктно естетиката на театралния спектакъл като театрален текст, комплексен продукт от знакови означаващи на вербално и не-вербално ниво;



- представя се конкретна теоретична постановка по отношение на комуникативната взаимозависимост на актьора, сценичното пространство и публиката като се установява тяхната основополагаща роля за театралния семиозис;
- иновативно се преформулира понятието *mise-en-scène*, като му се придава значение на универсален език на *théatralité* и му се вменява водеща роля в изграждането на сценичния семиозис;
- и накрая, но не и на последно място, тезите и теоретичните постановки в това изследване са построени и формулирани в логиката на един практически опит и с оглед на едно пряко практическо ползване на този труд, биха могли да представляват солиден теоретичен модел на всеки лабораторен театрален процес на сцената или в стилистиката на прякото изграждане на театралния спектакъл като сценичен продукт.

## Публикации свързани с дисертационния труд

- «Театралност и семиотичност. Орнаменти върху една генеративна теория на театралния знак», в EFSS'2005 - Култура и текст” - сборник, статии и доклади, Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 258 – 277)
- «Театралността като лъже-показване. Феноменология на “играта на лъжи”. Конституирането на театралната “лъжа” в естетиката на играта», в “EFSS'2005 Култура и текст” - сборник, статии и доклади, Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 278 – 285)
- «Жак Дерида – Антонен Арто. Крайната икономия на difference или подсказаната дума на отчуждението. Театърът на жестокостта и радикалната чистота на изгонването на Бога.», EFSS'2005 “Култура и текст” - сборник, статии и доклади, Том IX, Издателство на Нов Български Университет, София, 2005, (стр. 286 – 301)
- «Theatricality, illusions, lies – semiotic articulations of the theatrical communication” и „Semiotics and Metaphysics – the Pure Form and the Witkacy’s Theatrical Understanding”, Сборник: “IASS-AIS 9<sup>th</sup> World Congress of Semiotics – 11-17 June Helsinki – Imatra, Finland – Communication: Understanding – Misunderstanding”, International Semiotic Institute, Helsinki/Imatra, 2007, (p. 39 – 40)
- „Theatricality, Illusions, Lies – Semiotic Articulations of the Theatrical Visualisation”, Сборник: “Semio - Istanbul 2007”, vol. II, University of Culture, Istanbul, 2007, (p. 683 – 693)
- „Insatiability of the Form – Semiotic Approaches over Witkacy’s Theatrical Metaphysics” and „The Theatre Illusion as an alternative semiosis – semiotic perspectives of the theatrical discourse”, Сборник: “Nanjing International Symposium on Cultural Semiotics and 8<sup>th</sup> Annual

Conference of China Association for Linguistic and Semiotic Studies”,  
Nanjing Normal University, Nanjing, China, 2008, (p. 24-26)

- „Mise-en-scène – репрезентативната конвенция на спектакъла”,  
Сборник: Изкуствоведски четения, Българска академия на науките  
– Институт по изкуствознание, 2009

## БИБЛИОГРАФИЯ / BIBLIOGRAPHY:

### Библиографски източници на български език

#### Б

1. Борхес, Хорхе Луис 1989, *“Търсенията на Авероес”* във *Вавилонската библиотека*, превод – Анна Златкова, Народна култура, София, 122

#### Е

2. *Евангелие от Тома (Словата на Исус)* 2000, превод от коптски на английски – Марвин Майер, превод – Елика Рафи, Кибеа, София, 13-37

#### Д

3. Дерида, Ж. 1996, *Гласът и феномена*, София, превод – Тодорка Минева, Лик, София, 27
4. Дьо Сосюр, Фердинант 1992, *Курс по обща лингвистика*, превод – Живко Бояджиев и Петя Асенова, Наука и изкуство, София, 96-97

## И

5. *Интерпретация и свръхинтерпретация – Умберто Еко в дискусия с Ричарт Рорти, Джонатан Калър и Кристин Брук-Роуз* 1997, превод – Надя Дионисиева, Наука и изкуство, София, 35

## К

6. Калапиеетро, Винсент 2000, *Речник по семиотика*, превод – Иван Младенов, Хейзъл, София, 48-225

## Л

7. Лотман, Юрий 1992, „*Семиотиката на сцената*” в *Култура и информация*, превод – Лиляна Терзийска, Наука и изкуство, София, 257

## М

8. Мукаржовски, Ян 1993, *Студии по теория на изкуството*, София

## Т

9. Тодоров, Цветан 2000, „*Типология на смисловите факти*” в *Семиотика, Риторика, Стилистика*, превод – Красимир Кавалджиев, София, Сема – Р.Ш., 87

## Х

10. Хабермас Юрген 1999, *Философия на езика и Социална теория*, превод – Стилиян Йотов, Лик, София, 55

## Чуждоезични библиографски източници

### A

11. Alter, Jean, 1990, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 23-265
12. Appia, Adolphe 1960, *The Work of Living Art*, trans. H. D. Albright, Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 53
13. *Approaching Theatre* 1991, g. ed. Thomas A, Sebeok, under the direction of André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, with the collaboration of Marvin Carlson, Marco de Marinis, Sven Erik Larsen, Ane Østergaard, Franco Ruffini, Lars Seeberg, Indiana University Press, 104
14. Aristotle 1927, *Aristotles Theory of Poetry and Fine Arts*, trans. S.H. Butcher, London: Macmillan ad Co, 7-153
15. Artaud, Antonin, 1958 (1932), *The Theater and Its Double*, New York: Grove Press Inc.
16. Aston, Elaine and Savona, George, 1991, *Theatre as Sign – System*, Routledge, 99-116

### B

17. Barba, Eugenio 1995, *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthtopogy*, trams. Richard Fowler, London: Routledge
18. Barthes, Roland, 1969, *Literatur und Bedeutung in Literatur oder Geschichte*, Frankfurt: Suhrkamp, 103
19. Barthes, Roland 1977, „Rhetoric of the Image”, in *Image, Music, Text*, New York: Hill&Wang, 33-41
20. Bennett, Bendjamin 2005, *All Theatre is Revolutionary Theatre*, Cornel University Press

21. Bennett, Susan 1997, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 139
22. Bogatyrev, Petr, 1976 (1938), *Semiotics in the Folk Theater* in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 31-38
23. Bogatyrev, Peter 1982, "A Contribution to the Study of Theatrical Signs", in *The Prague School: Selected Writings, 1929 – 1946*, ed. Peter Steiner and trans. John Burbank, Austin: University of Texas Press
24. Brušák, Karl 1991, "Imaginary Space in Drama", in *Drama und Theatre: Theorie, Methode, Geschichte*, eds. herta Schmid and Hedwig Král, Munich: O. Sagner
25. Bühler, Karl 1990, *Theory of Language: The Representational Function of Language*, trans. Donald Fraser Goodwin, Amsterdam: John Benjamins, 30-40
26. Buyssens, E., 1967, *La communication et l'articulation linguistique*, Paris

## C

27. Carlson, Marvin 1984, *Theories of the Theatre*, Ithaca: Cornell University Press
28. Chekhov, Michael 1953, *To the Actor: On the Technique of Acting*, New York: Harper.
29. Corvin, M. 1973, "Approches sémiologiques d'un texte dramatique. La parodie d'Arthur Adamov". *Littérature* 9, 86-110, in Fischer-Lichte 1992: 131-132
30. Corvin, Michel 1985, *Molière*, Lyon, Presses universitaires de Lyon
31. Culler, Jonathan, D. 1986, *Ferdinand de Saussure*, Ithaca: Cornell University Press, 40

## D

32. Deak, Frantisek 1976, "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", *The Drama Review*, 20.4: 83-94
33. Deleuze, Gilles 1968, 1994, *Difference and Repetition*, trans. Poul Patton, New York: Columbia University Press, 11-26
34. De Marinis, Marco 1979, "Lo spettacolo come testo 2", *Versus* 22 (Jan.-Apri. 1979), 23-28
35. De Marinis, Marco 1980, "Le spectacle come text", In *Sémiologie et theater*. Lyon:Université de Lyon II, CERTEC, 195-258, In De Toro 1995: 53
36. De Marinis, Marco, Towards a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions". *Versus*, 41 (May-August 1985), 5-20
37. De Marinis, Marco, Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach", *Theatre*, XV, 1 (Winter 1985), 12-17
38. De Marinis, Marco, 1989, "Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence" in *Alto Polo. Performance. From Process to Product*. Edited by Tim Fitzpatrick, Sydney: University of Sydney, 1989
39. De Marinis, Marco, (1982) 1993, *The Semiotics of Performance*, Translated by Aine O'healy, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 151-152
40. De Marinis, Marco 2004 (1993), "The Performance Text", in *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge: London-New York, 234, from *The Semiotics of Performance*, translated by Aine O'Healy, 47-59, 1993 by Indiana University Press, 224-244
41. De Toro, Fernando, 1995, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, University of Toronto Press, 24-107
42. Diderot, Denise 1957, *The Paradox of Acting*, tras. Walter Pollock, New York: Hill and Wang, 13-20
43. Doležel, Lubomir 1998, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: Johns Hopkins University Press



44. Drost, Mark, P. 1986, "*Nietzsche and Mimesis*", *Philosophy and Literature*, 10: 309-317
45. Durand, R., 1975, "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme *théâtral*.", In *Sémiologie de la représentation*. André Helbo, ed. Brussels: Editions complex, 21-112, In Fischer-Lichte 1992: 132)

## E

46. Eco, Umberto, "*Semiotics of the Theatrical performance*" in *The Drama Review*, v.21/n.1, March, 1977, 107 - 115
47. Eco, Umberto, (1976) 1979, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press – Bloomington, 7
48. Eco, Umberto 1984, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press
49. Eco, Umberto 1986, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press
50. Eco, Umberto 1994, "Aristotle: Poetics and Rhetorics", in Sebeok, Thomas, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter
51. Elam, Keir 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 4
52. Erlich, Victor 1969, *Russian Formalism: History, Doctrie*, The hague: Mouton, 61-62

## F

53. Fischer-Lichte, Erika, 1992 (1983), *The Semiotics of Theater*, Indiana University Press, 8-181

## G

54. Gadamer, Hans –Georg, *Truth and Method*, Sheed&Ward, London, 1993, 108-114

55. Gans, Eric 1995, "Mimetic Paradox and the Event of Human Origin", *Anthropoetics*, 1:2, 5-9, (<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0102/mimesis.html>)
56. Gossman, Leonel & MacArthur, Elizabeth 1984, "*Diderot: Displaced Paradox*", *Diderot. Digression ad Dispersion: A Bicentennial Tribute*, eds. Jack Unbank and Herbert Josephs, Lexington: French Forum, 106-120
57. Green, André, 1969, *The Tragic Effect*, London, Cambridge Univ. Press, 243
58. Greimas, Algirdas, and Jean Cortès 1979, *Sémiologie*, Paris: Hachette, in Pavis, Patrice 1982, *Language of the Stage*, New York: Performing Arts Journal Publications, 114
59. Greimas, A.J. 1983, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, Lincoln & London: University of Nebraska Press.
60. Greimas, A.J. & J. Courtés 1982, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press
61. Grotowski, Jerzy 1968, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon and Shuster

## H

62. Helbo, A., 1975, ed. *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*. Brussels: Editions complexes
63. Helbo, A. 1982, *Actes du colloque Sémiologie du Spectacle, Degrés 29, Modèles théoriques, 1-9*, In Fischer-Lichte 1992: 179
64. Helbo, André 1987, *Théâtre: Modes d'approche*. Paris: Méridiens-Klincksiek
65. Hinz, Evelyn J 1992, "Mimesis: The Dramatic Lineage of Auto/Biography", in *Essays on Life Writing: From genre to Critical Practice*, ed. Marlene Kadar, Toronto: University of Toronto Press
66. Honzl, Jindřich, 1976 (1943), *The Hierarchy of Dramatic Devices in Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 75-123

67. Howard, Pamela 2001, *What is Scenography?*, Routledge, 15
68. Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1980
69. Husserl, Edmund 1964, *The Idea of Phenomenology*, tras. William P. Alston and George Nakhnikian, The Hague: Nijhoff, 10

## I

70. Issacharoff, Michael 1989, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 104-130

## J

71. Jakobson, Roman 1976, "Is the Cinema in Decline" in *Semiotics of Art*, eds. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Ann Arbor: University of Michigan Press, 82-92
72. Jakobson, Roman 1987, *Language of Literature*, eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge: Belknap Press, 469-472
73. Jansen, Steen, 1972, "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form", in J. Ihwe. Ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 2, Frankfurt/Main, 223, In Fischer-Lichte: 133
74. Jung, Carl Gustav 1959, *The Basic Writings of C. G. Jung*, ed. Violet Staub De Laszlo, New York: Modern Library, 58-259

## K

75. Kant, Immanuel 1959, *Critique of Pure Reason*, trans. J. M. D. Meiklejohn, intr. A. D. Lindsay, London: J. M. Dent & Sons Ltd. & New York: E. P. Dutton & co Inc.
76. Kirby, Michael 1987, *A Formalist Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

77. Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle in Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon: Centre d'études et de recherches théâtrales, Université de Lyon II, 1976, 215
78. Kowzan, Tadeusz 1988, "Spectacle, domaine significant", *Semiotica* 71, ½

## L

79. Lotman, Jurij 1977, *The Structure of the Artistic Text*, University of Michigan Press
80. Lecoq, Jacques 2000, *The Moving body*, trans. David Bradby, London: Methuen

## M

81. Melrose, Susan 1994, *A Semiotics of the Dramatic Text*, The Macmillian Press Ltd.
82. Manetti, Giovanni 1993, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, trans. Christine Richardson, Bloomington: Indiana University Press
83. McAuley, Gay 1999, *Space in Performance – Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press: 5-92
84. *Mimesis, Masochism, & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* 1997, The University of Michigan Press
85. Monin, G., 1970, "La communication théâtral" in *Introductions à la sémiologie*, Paris: Editions de Minuit, 87-94
86. Morris, Charles, 1938, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press
87. Mukařovský, Jan 1964, "Čapek's Prose as Lyriical Melody and as Dialogue", in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. And trans. Paul L. Garvin, Washington: Georgetown University Press
88. Mukařovský, Jan, (1936) 1976, *Art as Semiotic Fact in Semiotics of Art: Prague School Contributions*, eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, The MIT Press, 4, 9

89. Mukařovský, Jan 1977, *The World and the verbal Art*, eds. and trans. John Burbank and Peter Steiner, New Haven: Yale University Press, 7-9
90. Mukařovský, Jan 1978, *Structure, Sign and Functions*. Selected Essays by J. Mukařovský, eds. And trans. John Burbank and Peter Steiner, New York: Yale University Press, 89-128

## N

91. Nietzsche, Friedrich, *The Will to Power*, edited by Walter Kaufmann, Vintage Books, A Division of Random House: New York, 1968

## P

92. Pavis, Patrice 1982, *Language of the Stage – Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 114
93. Pavis, Patrice 1983, Productions et receptions au theater: la concretization du texte dramatique et spectaculaire”, *Review des sciences humaines*, LX, 189 (janvier-mars 1983), 51-88
94. Pavis, P. 1988, “From Text to Performance”, in *Issacharoff and Jones*, 86-100
95. Pavis, Patrice 1992, *Theatre at the Crossroads of Culture*, trans. Loren Kruger, Routledge, 25-34
96. Pavis, Patrice 1998, *Dictionary of the theatre: Terms, concepts and Analysis*, trans. Christne Shantz, Toronto: University of Toronto Press, 344
97. Pavis, Patrice 2003, *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*, The University of Michigan Press
98. Polti, G., 1944, *The Thirty-Six dramatic Situations*, tr. L. Ray, Boston, In Fischer-Lichte 1992: 133)
99. Propp, V. J. (1968). *Morphology of the folktale*, University of Texas Press Austin.

## Q

- 100. Quinn, Michael 1989, "The Prague School Concept of the Stage Figure", in *The Semiotic Bridge: Trends from California*, eds. Irmengard Rauch and Gerald F. Carr, Berli: Mouton de Gruyter, 6-80
- 101. Quinn, Michael 1990, "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly*, 22:154-162
- 102. Quinn, Michael 1995, *The Semiotic Stage*, New York: Peter Lang, 25-72

## R

- 103. Ruffini, Franco 1974, "Semiotica del teatro: Riconoscimenti degli studi.", *Biblioteca teatrale* 9
- 104. Ruffini, Franco, 1975, "Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un'apocione informazionale", *Biblioteca teatrale* 12, 205-239, In Fischer-Lichte 1992: 132)
- 105. Ruffini, Franco 1978, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Rome: Bulzoni

## S

- 106. Saussure, Ferdinand de 1959, *Course in general Linguistics*, trans. Wade Baskin, New York: McGraw-Hill, 67
- 107. Searle, J. R. 1969, *Speech acts*, Cambridge: Cambridge UP, 1969, 20
- 108. Searle, John 1982, "Le statut logique du discours de la fiction", in *Sens et Expressions*, Paris, 101:19, in Pavis 1992: 28
- 109. Sebeok, Thomas 2001, *Global Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 135-145
- 110. Sidnell, Michael 1999, "Authorizations of Performative", in *The Performance Text*, ed. Domenico Pietropalo, New York: Legas, 97-112
- 111. Souriau, E., 1950, *Les deux cent milles situations dramatiques*, Paris, In Fischer-Lichte 1992: 133)

112. Stanislavskii, Konstantin 1987 (1963), *An Actor's Handbook*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books
113. Stanislavskii, Konstantin 1989 (1936), *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books
114. States O., Bert, 1985, *Great Reckonings in Little Rooms: On The Phenomenology of Theater*, University of California Press, 7-183
115. Suvin, Darko, 1985, "The Performance Text as Audience-Stage Dialog, Inducing a Possibible World.", *Versus* 42, 15-16

## T

116. The Performance Studies Reader 2004, Edited by Henry Bial, Routledge
117. Torop, Peter 1995, *Total'nyi perevod*, Tartu: Tartu University Press

## U

118. Ubersfeld, Anne 1982, *L'Ecole du spectateur*, Editions Sociales, Paris, 56-58
119. Ubersfeld, Anne 1981. *L'école du spectateur. Lire le theater 2*. Editions Sociales
120. Ubersfeld, Anne 1991, "Analysis of the Preformance", In *Approaching Theatre*, g. ed. Thomas A, Sebeok, ed. André Helbo, Indiana Universiti Press, 153-158
121. Ubersfeld, Anne 1999, *Reading Theatre*, trans. Erank Collins, eds. Paul Perron and Patrick Debbèche, Toronto: University of Toronto Press, 97-119

## V

122. Veltruský, Jiřy, 1964, "Man and Object in the Theater", in *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Gervin (Washingto:Georgetown Univ. Press, 84

123. Veltruský Jiří 1976, "Contribution to the Semiotics of Acting", in *Sound, Sign and Meaning*, ed. Vladislav Mateika, Ann Arbor:Department of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, 553-605
124. Veltrusky, Jiří 1977, *Drama as Literature*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 108-109
125. Veltruský Jiří, 1981 (1942), "Prague School Theory of Theatre", *Poetics Today*, 2:3, 228
126. Veltruský, Jiří 1983, "Puppetry and Acting", *Semiotica* 47. 1/4: 69-122

## W

127. Witkiewicz Stanislaw Ignacy, 1959 (1919), *Nowe formy w malarstwie*, Panzwowe wydawnictwo naukowe

## Z

128. Zich, Otakar, 1986 (1931), *Estetika dramatické umění* (Aesthetics of Dramatic Art), Prague: Panorama